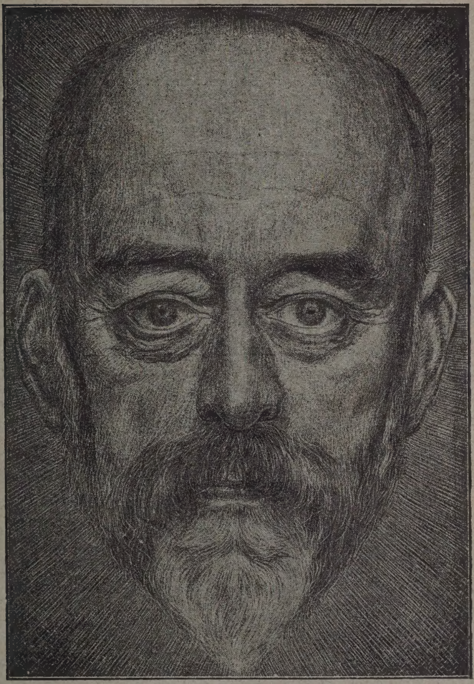
I. 1. (Nieuwe Reeks)

Per 6 nrs. (bij inteek.) f 2.—
Afz. nrs. f 0.45

Mannen en Vrouwen van Beteekenis

Levens- en Karakterschetsen



Chris Lebeau

Dr. H. P. BERLAGE Nzn.

BAARN
HOLLANDIA-DRUKKERIJ
1916

„Mannen en Vrouwen van Beteekenis"

Een serie Levens- en Karakterschetsen

BIJEENGEBRACHT DOOR **HENRI VAN DER MANDERE**

NIEUWE REEKS

Per serie van 6 nrs. (bij inteekening) f 2.—; afz. nrs. f 0.45

Nadat de onder bovenstaanden titel algemeen bekende uitgave (vroeger verschijnende bij de Firma H. D. TJEENK WILLINK & ZN. te Haarlem) gedurende eenige jaren niet is verschenen, zal ze thans door de nieuwe uitgevers wederom geregeld in 't licht worden gezonden· De vorm van uitgave is eenigszins gewijzigd, de prijs verlaagd. Hoewel het de bedoeling is om, evenals vroeger, in hoofdzaak mannen en vrouwen van beteekenis uit onze dagen te schetsen, zal aan dit beginsel in de nieuwe reeks niet zoo streng de hand worden gehouden, doch ook ruimte openblijven voor de behandeling van belangrijke persoonlijkheden uit vroeger tijd.

Met vertrouwen noodigen wij U uit een abonnement te nemen op deze belangwekkende serie.

De Uitgevers:

HOLLANDIA-DRUKKERIJ TE BAARN

Als eerstvolgende nrs. zullen o. m. verschijnen: **KEIZER WILHELM**, door H. S. M. VAN WICKEVOORT CROMMELIN; **WILLEM MENGELBERG**, door HERMAN RUTTERS; **VINCENT VAN GOGH**, door J. G. VELDHEER; terwijl in uitzicht kan worden gesteld een karakterschets van den juist afgetreden Minister **TREUB**, door Prof Dr. G. W. KERNKAMP, een nr. over **GUSTAV MAHLER**, etc.

In de vroegere reeksen der **„Mannen en Vrouwen van Beteekenis in onze Dagen"** (uitgave der HOLLANDIA-DRUKKERIJ te Baarn) zijn o. m. de volgende levensschetsen verschenen:

Beeldende Kunstenaars

Josef Israëls, door Jan Veth.
J. F. Millet, door Jan Veth.
Meissonnier, door A. L. H. Obreen.
Charles Keene, door Jan Veth.
Dante Gabriel Rossetti, door H. en R. Roland Holst.
Jacob Maris, door Mr. J. Kalff Jr.
Sir John Tenniel en Linley Sambourne, door Corn. Veth.
Kate Greeneway en Randolph Caldecott, door Corn. Veth.
Wilhelm Busch, door Corn. Veth.
Adolph Menzel, door Corn. Veth.
Aubrey Beardsley, door Corn. Veth.

Letterkundigen

Jan van Beers, door Pol de Mont.
Klaus Groth, door J. A. Leopold.
Vosmaer, door J. E. Sachse.
Leconte de Lisle, door Fiore della Neve.
Theodore de Banville, door Fiore della Neve.
Pierre Loti, door Fiore della Neve.
Walt Withman, door J. Peaux.
Gottfried Keller, door W. J. Manssen.
Robert Browning, door J. Peaux.
Octave Feuillet, door Fiore della Neve.
Anne Charlotte Leffler, door Ph. Wijsman.
Marie von Ebner Eschenbach, door W. J. Manssen.
Guy de Maupassant, door Mr. J. N. van Hall.

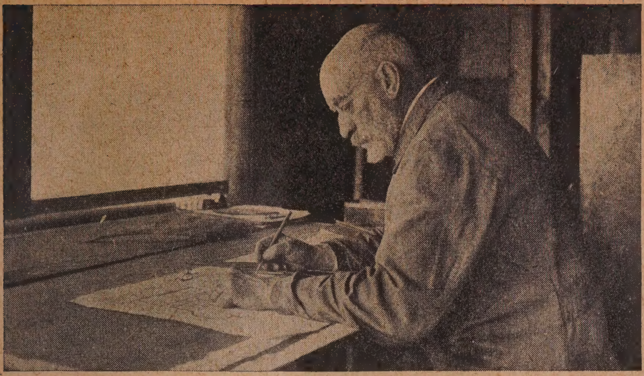
(vervolg op blz. 3 van den omslag).

B. v Hasselt

Dr. H. P. BERLAGE Nzn.

DOOR

T. LANDRE



Dr. H. P. Berlage aan zijn teekentafel

In het jaar 1914 deed de Groningsche Hoogeschool een fraaie daad van rechtvaardigheid door den architect H. P. Berlage Nzn. te benoemen tot doctor honoris causa in de Nederlandsche letteren. Bij de overreiking van de doctorsbul deelde de Groningsche Senaat ter toelichting mede, dat zij door deze benoeming wenschte te eeren „den zeer bekwamen bouwmeester en uitnemenden voorganger, die in de bouwkunst zoowel zijn eigen aard als dien van zijn vaderland, recht heeft laten wedervaren".

Zonder daarmede iets af te dingen op de waarde van de daad welke de Groningsche Hoogeschool door deze benoeming verrichtte, zouden wij toch willen opmerken dat in de toelichting tot die benoeming een zeer belangrijk element van waardeering ontbreekt. Zeker, de heer Berlage heeft in de bouwkunst zijn eigen aard en den aard van zijn vaderland recht laten wedervaren. Maar ook en vooral heeft hij recht laten wedervaren aan den aard van zijn zoo buitengewoon eigenaardigen tijd. En dit juist is de groote beteekenis van Berlage's werk — meer nog wellicht dan het persoonlijk talent dat erin is neergelegd, — dat het zoo zuiver staat, vol begrip en klaar inzicht, in den grooten tijd van veelzijds bijna révolutionnairen vooruitgang welken wij beleven.

Het is inderdaad dan ook onmogelijk een juiste waardeering te hebben voor Berlage's werk, en dit werk behoorlijk te begrijpen, voor wie niet eenig inzicht heeft in het wezen van den tijd, en vooral voor wie niet, zij 't ook maar opper-

vlakkig, kennis neemt van de positie en de ontwikkeling der technische kunsten in dezen tijd. De geschiedenis van Berlage's werk is zóó zeer onderdeel van en verbonden met de geschiedenis der moderne beweging in de technische kunsten in Nederland, dat van het eene niet verteld kan worden buiten verband met het andere. Maar de geschiedenis der technische kunsten in Nederland na, zeg 1890, is zóo zeer verwant met de moderne-kunst-geschiedenis in andere landen, voornamelijk Engeland en Duitschland, dat er géén duidelijk beeld van gegeven kan worden zonder voortdurend den achtergrond van het gebeurende in de andere landen te belichten.

Zoo is ten slotte een schets van Berlage als architekt onmogelijk te geven zonder tevens een schets te ontwerpen van de geheele beweging in de technische kunsten in Europa in de laatste helft der vorige en het reeds verloopen begin van deze eeuw, — welke beweging weer in zoo nauw verband stond met allerlei andere „beweging" en ontwikkeling.

Wij zullen hier dus moeten beginnen met na te gaan wat eigenlijk die moderne beweging is, die zich vanuit Engeland over Europa, en voor een deel ook naar Amerika, ontwikkelde en uitbreidde.

Inderdaad zien wij die beweging een aanvang nemen in Engeland, omstreeks 1860. Onder leiding vooral van William Morris, voor een groot deel ook van John Ruskin en anderen, ontwikkelde zich daar in het begin van de tweede helft der negentiende eeuw een streven om meer en opnieuw schoonheid te brengen in alle voorwerpen van dagelijksch gebruik, allereerst in de woonhuizen zelven en andere gebouwen, maar ook in alles wat er in en om de huizen is, in de meubelen, de kleinere gebruiksvoorwerpen, metaal- en aardewerk, in de textiele produkten, enz. enz. Het feit dat dit streven ontstond, bewijst reeds dat men in al deze zaken zooals zij dán gemaakt werden, géen schoonheid vond, en dat dit waarlijk geen ongegronde meening was, kunnen wij allen nu nog erkennen bij de beschouwing van de meeste huizen en gebruiksvoorwerpen, meubelen enz., welke werden gemaakt in de periode welke wij thans nog niet geheel dóor

zijn, en waarvan de kern ongeveer in het midden van de vorige eeuw ligt.

Het spreekt van zelf dat, waar men die algemeene onschoonheid constateerde, en waar men wilde pogen om weer opnieuw schoonheid in de producten van het ambacht te brengen, — men allereerst moest trachten te vinden de oorzaken welke tot het schoonheid-verval hadden geleid. En Morris en de zijnen deden dan ook voortdurend ijverige pogingen in die richting. Zij maakten daartoe vergelijkingen tusschen hún tijd en de tijden waarin het ambacht schoonheid had voort gebracht, tusschen de wijze waarop het ambacht werd beoefend in hún tijd en in die andere, betere tijden.

En zij kwamen tot de conclusie dat 't juist was de wijze waarop het ambacht werd beoefend, en de voorwaarden waarónder het werd beoefend, die noodzakelijk tot vernietiging van de schoonheid in het ambacht moesten leiden. Zij herinnerden zich de tijden van de gilden en zagen welke heerlijke schoonheden de bouwkunst en de ambachten in die tijden bereikt hadden, èn het spreekt wel vanzelf dat zij vergelijkingen gingen maken tusschen de manier waarop de ambachten beoefend werden tóen en in hún tijd.

Dan vonden zij, dat de arbeidsregeling en de arbeidsvoorwaarden wel grondig waren gewijzigd. Zij vonden in hun eigen tijd het loonstelsel, de beginnende massaproduktie, de arbeidsverdeeling en specialiseering, en zij begrepen dat dit alles wel totaal onmogelijk maakte een liefde van den arbeider voor zijn arbeid en voor het produkt van zijn arbeid, dat dit alles dus onmogelijk maakte een verlangen om dat produkt schoon, zoo schoon mogelijk te doen zijn — dat het dus de moderne arbeidsregeling en arbeidsvoorwaarden waren, die noodzakelijk moesten leiden tot een totalen ondergang der schoonheid in ambacht en bedrijf.

Bovendien beleefden zij de opkomst en de allereerste ontwikkeling van de machine, die alles wat aan de schoonheid der ambachtsprodukten tornde, nog sterker en uitgebreider maakte. Indirect, maar ook direct. De machine zou de bestaansstrijd voor de arbeiders nog zwaarder maken, zij zou

veel handenarbeid overbodig doen worden en dus de werkloosheid bevorderen, zij zou als vervanging van de levende arbeidskracht een felle tegenstandster worden in den strijd der arbeiders om betere arbeids- en levensvoorwaarden, zij zou leiden tot nóg intenser arbeids-specialiseering, — zij zou dus wat er dan nog bij den arbeider overbleef aan liefde voor zijn arbeid, geheel vernietigen. Maar ook: de machine zou alles dooden wat er heerlijk levends was in de producten van het ambacht, zij zou voortaan leveren wat tot dan toe door de levende menschenhand was gemaakt, ja! maar zij zou in de vormen door het handwerk geschapen en in het handwerk vervolmaakt, alle karakteristiek, alle eigenheid verkrachten, zij zou het subtiel evenwichtige, — dat alleen de hand aan die vormen wist te geven, — eraan ontnemen, zij zou het fijne en innige en kantige, dat de direct door het gevoel geleide hand in die vormen had gelegd, eraan stomp draaien en bot slijpen en grof schuren . . .

De gewijzigde ekonomische verhoudingen dus, èn de machine, waren het, die de schoonheid met den dood bedreigden, — dáártegen moest dus de strijd gericht worden, en, ter redding van de bedreigde schoonheid, moest hersteld worden de toestand zooals die geweest was vóórdat die grondige wijzigingen waren aangevangen: de machine moest worden afgeschaft, en men moest terugkeeren tot arbeids- en levensverhoudingen als in den gildentijd.

Dit ongeveer was dus het principe waarop Morris en zijn genooten baseerden hun streven naar een vernieuwde schoonheid, waarop zij al hun werken en geheel hun leven trachtten in te richten, en waarop zij dus moesten komen tot hun reactionnaire esthetiek niet alleen, maar bovendien tot hun idyllisch esthetisch „socialisme”.

En de uit dit principe voortgekomen „beweging” was het, die óverkwam naar Holland en België eerst, daarna naar Duitschland. Allereerst naar België. Maar op haar weg door België reeds onderging zij een belangrijke wijziging. De man die haar daar leidde, Henry van de Velde, zag in, dat het eigenlijk karakter van de beweging nooit kon zijn dat wat

de Engelschen gepoogd hadden eraan te geven. Hij begreep dat de gewijzigde arbeids- en levensverhoudingen en de komst van de machine niet zoo maar factoren waren die overboord geworpen konden worden, omdat zij veel te vast en te sterk uit het leven zelf van de maatschappij waren opgegroeid, — en hij constateerde dan ook dat een nieuwe esthetiek nooit gebaseerd zou kunnen worden op een vernietiging of een negatie van wat niet te vernietigen of te negeeren is, maar dat veelmeer een moderne esthetiek juist gegrond zou moeten zijn op de gewijzigde voorwaarden en omstandigheden.

En al was dan ook de ziel van van de Velde te zeer Romaansch om hem tot de noodzakelijk door deze grondstelling geboden strenge gebondenheid in zijn arbeid te kunnen inspireeren, — zijn geest was streng Germaansch genoeg om hem tot de erkenning van het noodzakelijke dier gebondenheid in zijn geschriften te dwingen.

Met de volle erkenning en het sterke bewustzijn van die noodzakelijkheid kwam hij in Duitschland. En zijn meeningen en inzichten werden koren op den molen van de Duitschers. Want in Duitschland was intusschen een diepgaande evolutie gebeurd, waarin de Engelsche esthetiek met haar leus: „weg met de machine, terug naar het handwerk!'' maar kwalijk paste.

Hiermede komen wij eigenlijk pas tot de waarlijk moderne beweging. En eigenaardig is dat die beweging in Duitschland eigenlijk reeds begonnen was, — wij zouden bijna kunnen zeggen: nog vóor dat zij er begonnen was, maar heel zeker kunnen wij zeggen: nog voordat men zich bewust was van een esthetische beweging, althans van de richting waarin die beweging zou moeten gaan. De oorsprong van de beweging was dan ook in Duitschland niet zoozeer een esthetische dan wel een ekonomische. De jaren omstreeks, en vooral ná 1870 hadden in Duitschland een geweldige krachtontwikkeling gebracht. De oorlog van 1870 en de stichting van het Duitsche rijk hadden het Duitsche volk bewust doen worden van zijn kracht, hadden die kracht gewekt en in beweging gezet. En overal begon zich de tot dan toe in rust verzamelde en door onderlinge beoorloging onderdrukte energie, te uiten tot groote

krachtsinspanning op allerlei gebied. Duitschland begon zich te voelen het centrum van Europa, van de wereld, maar het begreep, dat, zoo het dit waarlijk wilde zijn, het ook moest zorgen voor rijkdom en op dien rijkdom steunende macht, door alle hulpbronnen waarover het beschikte, energisch te exploiteeren. De grootste en rijkste bron zou voor Duitschland kennelijk zijn de industrie, en dus moest vooral die industrie in de eerste plaats tot ontwikkeling gebracht worden. Dat viel niet licht, want hoezeer men ook in Duitschland gretig gebruik maakte van de zich ontwikkelende machinale techniek, — er moest gestreden worden tegen machtige concurrenten als Engeland en Frankrijk. Deze beide landen hadden op Duitschland voor dat zij een beter en zorgvuldiger gemaakt produkt konden leveren met grooter attractie dan het Duitsche. Engeland had, waarschijnlijk ten gevolge van zijn „splendid isolation", altijd nog iets overgehouden van een kultuur, zij 't dan ook verslapt en verhanseld, — dit, tezamen met de zekere trotsche zelfbewustheid die een langdurige periode van hoogen bloei aan het volk had bijgebracht, vermocht aan het Engelsche produkt een zekere „deftige" degelijkheid te geven, waardoor het op de wereldmarkt een goede reputatie had.

Frankrijk, waar nog de tradities leefden van betrekkelijk maar kort geleden doorgemaakte bloeitijdperken, waarin het land aan de geheele wereld een kultuur had gedicteerd, wist uit zijn overigens bijna totaal uitgeputte oude kulturen nog de laatste druppels bloed te knijpen, en daarmede aan zijn produkten die eigenaardige elegantie te geven, die op de immers totaal kultuur l o o z e koopers ter wereldmarkt nog altijd haar bedriegelijke bekoring deed gelden.

Duitschland had niets om daar tegenover te stellen. Zijn laatste sterke kultuurperiode lag veel verder terug dan die van Engeland en Frankrijk, — het had geleefd op Frankrijk en Italië en eigen, zeer vroeg, verleden, — en kon nu constateeren dat het esthetisch totaal was uitgeput. Zoodat het niet anders kon vinden om aan zijn produkten als attractie mede te geven dan een buitengewone goedkoopte. Vooral tegenover Engeland viel dat betrekkelijk gemakkelijk. Engeland met zijn

ekonomisch vrij hoog staanden arbeidersstand en dus hooge arbeidsloonen, en met zijn sterke traditie van gedegen echtheid, — voor zoover men in dien tijd van vertroebeld stijlbegrip echt van onecht kon onderscheiden — was niet bij machte om in prijs te concurreeren tegen Duitschland, dat met veel lageren loonstandaard en ongebonden door eenige stijl-traditie, steeds verder ging in goedkoopte zijn Konkurrenzfähigkeit te zoeken, zóo ver, dat ten slotte de esthetische uitputting overging in totale verwildering, zóo ver ook, dat behalve de esthetische óok de technische kwaliteit volkomen werd verwaarloosd, en de Duitsche industrie zich den roem verwierf, welke wordt uitgesproken in het bekende woord van Reuleaux, dat hare produkten waren „billig aber schlecht". Totdat men eindelijk begon in te zien dat dit niets ontziende streven naar goedkoopte, schoon het dan wellicht oogenblikkelijk den industrieelen geld in den buidel bracht, op den duur toch den dood zou brengen in den pot van de Duitsche industrie, waarvan men juist een groote toekomst voor het land verwachtte. De tentoonstellingen van '78 en '79 vooral deden dit inzicht klaar en algemeen worden, en de omstandigheid dat de tentoonstelling van '78 te München, die er een geweest was van „kunstnijverheid", zoo duidelijk had aangetoond dat er geen Duitsche kunstnijverheid meer bestond, — terwijl toch Engeland en Frankrijk leerden dat juist de kunstnijverheid, althans wat men destijds kunstnijverheid noemde, in staat was een bizondere attractie en dus grootere concurrentiewaarde aan de nijverheidsproducten te geven, — deze omstandigheid deed het denkbeeld ontstaan om door één middel twee belangen te dienen, — welke overigens weer nauw met elkaar in verband stonden. Wij vinden dit denkbeeld zuiver weergegeven in een — althans van ekonomisch standpunt — volkomen verdedigbaar betoog van Huber Liebenau in een aflevering van de „Deutsche Zeit- und Streitfragen" uit 1880. Hij zegt daar o. a.:

„Het eerste doel van het nijverheidsbedrijf, de drijfveer die het raderwerk ervan in beweging brengt, is het behalen van geldelijke winst; schoonheid der nijverheidsprodukten in

vorm en kleur is slechts middel om dat doel te bereiken. Zoolang nu de vraag naar een nijverheidsprodukt zijn produktie en aanbod te boven gaat, wordt dat doel nog zonder hulp der kunst bereikt; maar wanneer, zooals thans, na den ondergang der gilden, onder de vaan van vrije bedrijfsuitoefening, vooral door de goedkoopere en snellere massaproduktie der machine met haar machtige hulpmiddelen van vooruitgaande werktuigkunde en stoom, een sterkere concurrentie ontstaat, maar als gevolg daarvan ook een overvoering van de markt, en door deze verhooging van het aanbod boven de vraag een gedruktheid van de waarde van het produkt, dan is de techniek, met al haar verbeteringen door de wetenschap, alleen niet meer in staat om een winstgevende industrie in stand te houden, maar dan is dit slechts mogelijk door de steunende en verheffende krachten van de kunst, omdat deze aan de industrieprodukten nieuwe eigenschappen meedeelt, welke de waarde ervan vergrooten door er aantrekkelijke vormen aan te geven, en zoo haar bestand maakt tegen de concurrentie".

En enkele pagina's verder:

„Wie de groote ethische en nationaal-ekonomische beteekenis van de kunstnijverheid inziet, zal toegeven, dat hare beoefening en verheffing een van de belangrijkste eischen van dezen tijd is; want waar nijverheid en wetenschap in onzen tijd in nauw verband tot elkaar staan en wederkeerig op elkaar inwerken, daar kan dit zelfde, althans wat betreft de periode tot het midden van deze eeuw, zeker van nijverheid en kunst niet gezegd worden, — integendeel hebben deze zich sedert het verval der middeleeuwsche periode van het Duitsche handwerk, meer en meer van elkaar gescheiden, en al vertoonde zich, nadat de ergste gevolgen van den verwoestenden dertigjarigen oorlog waren overwonnen, met name in de vorige eeuw, vooral onder Franschen invloed, ook weder een neiging tot meerder samengaan, toch was er van een zoo innig samenwerken, van een zoo van zelf sprekend en natuurlijk opgaan van de kunst in het ambacht geen sprake meer".

Hoewel dus het uitgangspunt hier ekonomisch was, in

tegenstelling met dat van de Engelschen, dat geheel op esthetischen basis stond, is er toch deze overeenkomst tusschen de stellingen van Liebenau en die van Morris en de zijnen, dat zij beiden constateeren de ingetreden grondige scheiding tusschen ambacht en kunst. Maar, — en hier komen wij tot het kardinale verschil, — Morris ziet de oorzaken daarvan in de gewijzigde maatschappelijke omstandigheden, in de verandering der arbeidsvoorwaarden en in de komst der machine, wil dus, om den vroegeren toestand van samengaan van kunst en techniek terug te krijgen, de omstandigheden en de arbeidsvoorwaarden tot hunne vroegere vormen terug brengen, en de machine afschaffen; — de Duitschers constateeren het feit, laten de oorzaken vrijwel in het midden, maar komen dan tot de conclusie dat al het mogelijke gedaan moet worden om de combinatie van kunst en techniek te herstellen, — zonder er evenwel over te denken te ijveren voor herstel van middeleeuwsche sociale verhoudingen of voor afschaffing van de machine.

Hoe zouden zij dit ook kunnen? De toekomst van het Duitsche rijk lag in de industrie, en hoe anders dan juist georganiseerd volgens de meest moderne methoden en dan juist met behulp van de machine, zou de industrie de gehoopte groote toekomst kunnen brengen? Er kon wel geen Duitscher zijn die over de afschaffing van de machine zou denken of over een terugkeer tot ekonomische verhoudingen als die van den gildentijd. Het spreekt dus vanzelf dat men met een nieuwe vereeniging van kunst en techniek niet anders wilde dan een vereeniging van de m o d e r n e techniek met de kunst, zooals in vroeger tijden de techniek van d i e tijden was vereenigd geweest met de kunst.

Zoo begon dan in Duitschland de groote beweging voor een herleving van de kunstnijverheid, welke als ekonomisch en sociaal belang krachtig van bovenaf werd gesteund, — en tóch op een mislukking uitliep aanvankelijk. Zij móest op een mislukking uitloopen. Want die nieuwe kunstnijverheidbeweging had niet anders om zich mede te voeden dan de oude tradities van lang voorbije stijlperioden. De vormen

uit die oude stijlperioden waren ontstaan en gegroeid onder gansch andere geestelijke invloeden dan die welke thans de menschen beheerschen, en zij waren gemaakt onder totaal andere arbeidsverhoudingen en vaak volgens geheel verschillende werkwijzen. Dientengevolge moesten de pogingen om de kunstnijverheid te doen herleven, leiden tot een afschuwelijke mismaking en verhanseling van al die oude vormensystemen en de daaraan ontleende vormen. Men kende het wezen en de beteekenis niet meer dier vormen, en zoo men ze al kende, was dit toch niet anders dan beredeneerd, dan intellectueel. Men voelde ze niet, men kende ze niet met het hart. Ook had men niet de liefde voor die vormen zooals de vroeger-eeuwsche makers en ontwikkelaars ervoor hadden gehad, die ze immers onder hun ijverige handen hadden zien ontstaan en groeien naar het beeld dat zij in hun geest hadden geschapen. En ten slotte, men had niet meer de liefde voor den arbeid zelven, nu immers de arbeidsverhoudingen zoo volkomen anders waren geworden, zóó, dat de arbeid van een vrije, gelukkige levensfunctie tot een dwingende, gehate noodzakelijkheid was geworden. Zoo kwam er inderdaad van het gehoopte schoonheidsherstel niets terecht. En het allerhevigste verval werd bereikt toen men die nieuw bijeengezamelde vormen uit oude stijlen ging vervaardigen op de machine. Dat was de hevigst mogelijke violatie van het karakter dier vormen, die immers uit de levende hand waren gegroeid. En het resultaat van dat alles werd een afgrijselijke apotheose der leelijkheid.

De Duitschers, voor zoover hun esthetisch bewustzijn niet volkomen was verwilderd, — zagen dit zelven wel in, zij konden echter niet vinden de oplossing die hun zou kunnen redden, het middel waardoor zij zouden kunnen komen tot het waarlijk esthetische herleving die zij behoefden. Zoo kwamen zij dan eindelijk op het denkbeeld om een tentoonstelling te organiseeren van het allerbeste dàt ter wereld door kunstnijveren werd gemaakt om zich het beste dááruit tot voorbeeld te kiezen. Een commissie werd benoemd die de wereld zou rondreizen om dat allerbeste bij elkaar te zoeken.

Die commissie kwam 't eerst te Brussel, bij Henry van de Velde. En dáar in eens vonden zij het werk dat beantwoordde aan de bedoelingen welke zij nog niet hadden kunnen formuleeren, maar welke zij nu plotseling begrepen dat eigenlijk de hunne waren, althans behoorden te zijn. Nu, door het werk van van de Velde, en vooral door de toelichtingen en beschouwingen welke hij bij dat werk gaf, zagen zij dat zij bij hun streven om de kunstnijverheid te doen herleven, een totaal verkeerden weg waren gegaan, dat zij niet moesten probeeren om te doen herleven de vormen van oude doode stijlen om deze pasklaar te maken voor een tijd die door een anderen geest werd beheerscht, en voor technieken welke niet anders konden doen dan die vormen vernielen omdat zij op totaal verschillende princiepen berustten, — maar dat zij moesten zoeken nieuwe vormen, welke geheel aan het karakter der nieuwe technieken beantwoordden, en welke eigen uitingen waren van den geest der nieuwe tijden. Zij erkenden dat er een man in hun midden was geweest, Gottfried Semper, die reeds deze richting had aangewezen toen hij neerschreef dat de vormgeving wel degelijk heeft rekening te houden met de nieuwe technieken, met de nieuwe methoden dus volgens welke de vormen worden gemaakt, — hoewel hij, Semper, te veel overgegeven renaissancist was om de konsekwentie van die leer zóo ver te trekken als van de Velde dat deed, — die immers leerde dat de zeer grondige omwenteling in de technieken elke adaptatie van vormen uit welken ouden stijl ook uitsloot, en alleen tot een geheel nieuw, aan die nieuwe technieken karakteristiek vormensysteem kon leiden.

Er lag in dit alles een buitengewoon zware en veel omvattende taak besloten. Maar zij werd door de Duitschers aanvaard, die taak, met gretigheid en enthousiasme. Want zij voelden zich bij uitnemendheid aangewezen voor die taak. Het eigenlijke doel en eindresultaat toch van die taak zou zijn een nieuwe stijl. Altijd, in elke periode van de geschiedenis, had het krachtigste en meest bloeiende volk den stijl van die perioden geschapen en aan de wereld gedic-

teerd, — en Duitschland zou nu immers het centrum der wereld gaan worden, dus „stond het geschreven" dat uit Duitschland ook zou komen de stijl van de nieuwe periode in de geschiedenis die zou zijn de periode van het Duitsche Rijk.

Zij hebben inderdaad die taak ondernomen, de Duitschers, zij hebben er ijverig en noest aan gewerkt, en zonder dat nu nog behoeft te worden toegegeven dat, zooals de Duitschers zeggen, uit de beide elementen, het esthetisch-architektonische en het technisch-machinale reeds is ontstaan wat thans reeds mag beschouwd worden als „de nieuwe Duitsche stijl", moet toch worden erkend dat de Duitschers het een heel eind hebben gebracht in de richting van een nieuwe vormgeving, eigen en karakteristiek aan de nieuwe levens- en arbeidsvoorwaarden en aan de moderne technieken. In hoeverre het volkomen juist en geslaagd mag heeten wat thans in Duitschland is bereikt, — het is hier niet de plaats om dat te beoordeelen. Maar dat althans het principe van de Duitschers zuiver was, staat voor ons vast. De omwenteling in bedrijf en techniek was wel te grondig dan dat de vormen van welken stijl ook pasklaar gemaakt zouden kunnen worden voor de totaal nieuwe wijzen van vorm*geving*, en de eischen aan de gebruiksvoorwaarden gesteld, waren wel zoodanig gewijzigd en uitgebreid, dat geen oude vormen aan de nieuwe eischen konden voldoen zonder het karakter dier vormen ten eenenmale te verkrachten, zonder dus een stijlkundige, een esthetische misdaad te begaan. Er was dus inderdaad geen andere mogelijkheid dan dat er een geheel nieuw vormensysteem zou komen; nauw verwant aan, maar, dús, ook gegroeid uit, de nieuwe technieken, de nieuwe levens- en arbeidsvoorwaarden en de nieuwe levenseischen. En de Duitschers erkenden dit en streefden naar de bereiking. Zij veel meer dus dan de Engelschen, die na Morris en Ruskin zijn blijven voortgaan op den door dezen aangegeven weg, — maakten de juiste, de waarlijk-moderne beweging. En 't moge hun vergeven worden dat zij daarbij wel eens zeer ón-philosophische fouten begingen, dat zij meenden te kunnen forceeren wat niet te forceeren is, — omdat zelfs in

deze hyper-snelle tijden een stijl niet gemaakt wordt maar groeit uit allerlei meer of minder gemakkelijk — en vaak zeer moeilijk — naspeurbare elementen, dat zij wel eens overmoedig werden en in die overmoedigheid stellingen poneeren en daden doen die wel heelemaal „ernaast" zijn, — want tegenover dit alles staat toch dat zij de groote lijn van de geschiedenis gevonden hebben, en dat zij ijverig gepoogd hebben die verder te volgen, — dat zij daarmee klaarheid hebben gebracht in wat door de Engelschen — overigens met de beste bedoelingen! — door Belgen en Franschen en Oostenrijkers, wel zeer was vertroebeld. De Duitschers inderdaad zijn geworden de krachtigste leiders van de moderne beweging in architektuur en technische kunsten.

Wij zouden zeker de waarde en de beteekenis van de moderne beweging in de technische kunsten — en van iederen stijl in het algemeen — zeer onderschatten, indien wij meenden te kunnen volstaan met deze technisch-ekonomische beschouwingen ter verklaring van haar ontstaan, zonder ook de geestelijke elementen te bestudeeren waaruit zij is gegroeid, en die wel, natuurlijk, met de technisch-ekonomische in nauw verband staan, maar toch heel zeker afzonderlijk kunnen worden genoemd.

Een kunstwerk is maar niet zoo een toevallige, willekeurige en volkomen individueele uiting van den kunstenaar. Ongetwijfeld wordt de vorm van het kunstwerk voor een groot deel bepaald door aard en aanleg van den kunstenaar, maar heel zeker zijn daarop ook van grooten invloed allerlei krachten die van buitenaf op den kunstenaar inwerken, direct of indirect. Al deze krachten en invloeden zijn zeer verscheiden en veelsoortig, en de individueele zijn niet altijd zuiver te scheiden van die welke van buiten af inwerken. Deze laatsten worden beheerscht door het milieu waarin de kunstenaar leeft, in engeren, maar zeker ook in wijderen zin: door de samenleving, door het stelsel van godsdienst of levensleer dat in die samenleving vigeerend is, — in laatste instantie door de sociale en ekonomische verhoudingen welke de samenleving regeeren.

Hierdoor wordt onder meer verklaard hoe in sommige perioden geen groote kunstwerken worden gemaakt hoewel er toch in die perioden kunstenaars van beteekenis leven. Er zijn immers perioden waarin geen sterke invloeden van buitenaf op den kunstenaar inwerken, omdat, — zooals thans —, de samenleving verkeert in wat men zou kunnen noemen een kultureel interregnum, een overgang tusschen een oude en een nieuwe kultuur, waarin de elementen die de oude kultuur beheerschten, zijn vervallen en krachteloos geworden, terwijl de elementen die de komende kultuur zullen bepalen, nog maar in staat van ontwikkeling zijn, en dus nog niet krachtig genoeg om zoodanig op de kunst in te werken, dat zij de vervaardigde kunstwerken beïnvloeden, dat zij er, wat men noemt, hun stempel op drukken. Dan zal dus de kunstenaar alleen op zich zelven zijn aangewezen, dan zullen er geen krachten zijn van buiten af waardoor hij wordt gesteund en geleid in een bepaalde richting, — of liever, waardoor hij in een bepaalde richting wordt gedrongen, — dan zal er geen vormtraditie zijn, krachtig genoeg dat iedere kunstenaar zich er aan onderwerpt, dan zal dus het werk van den kunstenaar uitsluitend, — althans bijna uitsluitend — bepaald worden door zijn eigen aard en aanleg, hoogstens door een oude vormtraditie, welke geheel willekeurig, in verband met persoonlijke aard en aanleg van den kunstenaar gekozen, en soms meermalen tegen een andere verwisseld wordt, — dan zal dus zijn werk nooit tot die grootheid kunnen komen die in een kultureele bloeiperiode mogelijk is. Want omdat aard en aanleg van den kunstenaar, juist uit hoofde van zijn kunstenaarschap, zoo verscheiden en veelzijdig zijn, zal waarschijnlijk zijn werk, d.w.z. het gezamenlijk geheel van zijn werken, een reeks van pogingen in verschillende richting zijn en dus nooit tot die volgroeidheid kunnen komen die slechts mogelijk is bij welbewust werken in een afgebakende richting, terwijl het werk van hem wiens aard en aanleg hem een voorkeur geven voor eenige oude vormtraditie, wel bijna zeker vol zal zijn van elementen uit die oude vormtraditie, van elementen dus, die niet in verband met het geheele werk

uit den kunstenaar zijn gegroeid, die niet door hem zijn geschapen, die eigenlijk niet anders zijn dan doode fragmenten waaruit hij een nieuwe combinatie opbouwt, — zoodat hij van kunstenaar wordt compilator. Bovendien zal zijn werk altijd zijn eenzijdig, immers individueel, zonder het universeele, het algemeene, dat alleen de vanuit de samenleving erop inwerkende sterke positieve elementen eraan zouden kunnen geven. Zoo is dus in een dergelijke kultuurlooze periode waarlijk groote en hooge kunst uitgesloten. Temeer nog omdat de allerhoogste kunst van alle tijden in zekeren zin was als 't ware de top van het arbeiden van alle kunstenaars uit een periode gezamenlijk, als opperste uiting van de krachten die alle kunstenaars uit die periode bezielden, — en hóe kan dat mogelijk zijn in een tijd dat onder de kunstenaars het aantal zinnen kan geteld worden naar het aantal hoofden, omdat ieder is overgelaten uitsluitend aan eigen individualiteit, aan eigen aard en aanleg, bij gebrek aan een sterk algemeen levensprincipe, dat allen tot gelijk streven inspireert?

Nu kan natuurlijk een dergelijk kultureel interregnum bestaan in verschillende graden. Het kan langer of korter duren, het kan meer of minder ledig, meer of minder intensief zijn. Dit zal wel afhangen van de evolutie-fase waarvan het gevolg en verschijnsel is.

Wat wij thans beleven, is een evolutiefase van zoodanigen aard, dat wij wel bijna het recht hebben om van een révolutie te spreken. De emancipatie van den vierden stand is van zóo diepen invloed op de maatschappij, doet zóo zeer alle, eeuwig gedachte, grondvesten van godsdienst en moraal en maatschappijleer wankelen, — voorspelt zóo zeker een anderen maatschappijvorm, waarvan wij in 't minst niet kunnen nagaan hoe die zijn zal, — dat wij ons alle houvast voelen ontzinken, dat wij van geen enkele wijsheid, van geen enkel principe zeker meer zijn, dat wij geslingerd worden tusschen allerlei verschillende pour le besoin de la cause geïmproviseerde stelsels en systemen, waarvan ieder aanvaardt of verwerpt wat hem convenieert in verband met zijn eigen aard en aanleg, en — losbandigheid.

Alleen komt uit dit alles ten slotte éen zekerheid naar voren: dat wij zijn in een overgangsperiode, waarin ongeveer alles wat in een vorige periode den menschen vastheid en steun gaf, is vervallen, terwijl wij de princiepen van de toekomstige periode nog niet kennen. Onze tijd is absoluut zonder kultuur. Slechts beginnen wij nu langzamerhand te voelen dat er een nieuwe kultuur op komst is weer, — terwijl enkelen van de besten onder ons iets beginnen te bespeuren van de princiepen waarop waarschijnlijk die nieuwe kultuur zal gebaseerd zijn.

Dit alles vinden wij duidelijk in de kunst afgebeeld. Om dat beeld in de kunst duidelijk en volkomen te zien en de ontwikkeling ervan te leeren kennen, zouden wij moeten terug gaan tot ver vóor de periode die wij de onze kunnen noemen. Sommigen willen daarbij terug gaan zelfs tot het verval van de Gothiek, anderen tot de laat-renaissance, de meesten later nog, tot na het Empire en de burgerlijke stijlen, — ongetwijfeld is er een lijn die vanuit de vroegste tijden tot op dit oogenblik doorloopt. Wij willen ons hier evenwel bepalen tot de periode der moderne beweging, de periode die, zooals wij zagen, omstreeks 1860 aanvangt. Die periode kenmerkt zich inderdaad door een buitengewone kunst-armoede. Zeker, er wordt geweldig veel kunst geproduceerd, maar die kunst lijdt in alle schakeeringen aan de eenzijdigheid van individualisme. Er is geen gemeenschaps-ideaal dat alle kunstenaars inspireert, dat hen doet verlangen naar een zelfde doel en dus in staat is een vormtraditie te scheppen; de kunst vindt in het leven geen sterke basis waarop zij haar hooge huis der schoonheid kan bouwen, en het gevolg is dat ieder zijn eigen weg gaat, onafhankelijk van wie vlak naast hem aan 't werk is, alleen geleid door eigen aard en aanleg en, vaak geheel toevallige, voorkeur, — dat de richtingen en stroomingen en scholen elkaar elk oogenblik afwisselen, en dan weer te niet gaan, of, zonder zich aan elkaar te storen, of elkaar bestrijdend, kwijnend een tijdlang voortleven, — dat de kunst zich bijna geheel en uitsluitend verslaafd heeft aan die eene kunstuiting die zich tot het uiterste

individualisme heeft weten „vrij" te maken, de schilderkunst, — dat daardoor het terrein van de zoo bij uitstek „onvrije" kunst, de architektuur, — die toch in de bloeitijdperken der kunst „de moeder van alle kunsten" was, — door de kunstenaars geheel wordt verlaten, — en eindelijk dat de kunstenaars in de reeds zoo individualistische schilderkunst het individualisme zóo ver weten door te drijven dat, zooals wij in eenige recente „richtingen" zien, het kunstwerk nog maar alleen begrijpelijk is voor den maker zelf.

De samenleving, zelf vervallen tot de chaotische verwarring van een verstoorden mierenhoop, waarin al de gangen en holen volgens een bepaald systeem weer moeten worden opgebouwd, kon niet de zekerheden, de grondstellingen, en daarmee het levens-stelsel, verschaffen, dat de kunst behoeft als grondslag voor haar bouw, — de kunst werd niet meer door de samenleving gevoed, voelde zich verlaten door de samenleving. En in haar verlangen naar ontwikkeling, naar evolutie, — verlangen dat vanuit de samenleving niet kon worden voldaan omdat de samenleving zelve nog naar de middelen zocht waardoor zij weer tot normaliseering van zich zelve zou kunnen komen, voelde de kunst zich ten slotte geheel los, geheel onafhankelijk van de samenleving, en eindelijk zelfs vijandig tegenover haar. Ook dáárdoor ontstond de verwijdering tusschen de architektuur en de kunstenaars. De kunstenaars konden zich niet wijden aan de architektuur, de kunst der gemeenschap immers bij uitnemendheid, de kunst toch die direct zich in dienst stelt van de gemeenschap, — zoo kwam de architektuur, tezamen met de nauw aan haar verwante ambachtskunsten, in handen uitsluitend van esthetisch ongeschoolde timmerlieden, van ondernemers en kooplieden en, — in verband met de ontwikkeling van nieuwe technieken, — óok van technici, — de architektuur ging over van het gebied der kunst in dat van den handel, voor een deel in dat van de wetenschap.

Natuurlijk bracht de totstandkoming zelve van dien toestand ook zijn eigen reactie te weeg. Hoezeer ook de kunstenaars zich los van de samenleving mochten voelen, zij bleven toch,

— zij 't ook tegen hun begeeren, deel ervan. Maar in een verband als de samenleving kan niet een losmaking geschieden door een deel van het geheel, kan geen vijandschap bestaan van een deel tégen het geheel, — zonder dat daarop oogenblikkelijk een reactie komt, een reactie die ten doel heeft het verband te herstellen en te versterken.

Het begin van die reactie was dan, zooals wij zagen, het optreden van een aantal kunstenaars in Engeland, die zich gingen bezig houden met de architektuur en de ambachten. Dat inderdaad deze herleving van de technische kunsten in Engeland in nauw verband stond met de reactie tegen het loslaten van de samenleving door de kunst, blijkt o. a. wel daaruit, dat de Engelsche kunstenaars die erbij betrokken waren, zeer duidelijk en herhaaldelijk in het licht stelden, dat hun streven vooral ook een sociale strekking had, en dat zij telkens weer het nauwe verband tusschen kunst en samenleving betoogden. (Ruskin, Morris, Walter Crane).

Eigenaardig is het dat op deze reactie weer een contrareactie ontstond, welke zich daardoor demonstreerde, dat vooral de schilderkunst — waarin nog steeds het grootste deel van de kunst is vertegenwoordigd, — zich gestaag meer verfijnde tot een op de spits gedreven individualisme. Dit kon intusschen niet ongedaan maken dat de eerste stap op den weg naar een herleving van de technische kunsten was gezet, en die eerste schrede tot volgenden moest voeren.

Hoewel de verleiding groot is om hier te gaan onderzoeken welke de geestelijke en, daarmee verbonden, de sociale stroomingen waren waardoor de nieuwe beweging in een zekere richting werd (en wordt) gedreven, — waarbij wij dan zouden zien dat de geestelijke en sociale evolutie volmaakt evenwijdig loopt met de technische, — wij moeten, terwille van ons eigenlijke onderwerp en van de ruimte welke ter behandeling daarvan tot onze beschikking is, die verleiding wel weerstaan, en moeten ons tevreden stellen met te herinneren aan wat wij reeds vermeldden, dat die beweging, welke in Engeland van den aanvang af in een onjuiste richting werd geleid, later, op het vaste land, een richting koos die,

naar wij meenen, op den duur, zij 't ook aanvankelijk slingerend dwalend, — naar het juiste doel moet voeren. Dat doel, het kan geen ander zijn dan een nieuwe stijl, dat wil dus zeggen een nieuwe vormen-traditie, gegroeid uit den stevigen bodem van de samenleving, een traditie die alle kunstenaars verbindt, omdat zij ontstaat door invloeden en krachten welke op alle kunstenaars inwerken, een traditie dus die alle kunstenaars doet tezamen werken ter bereiking van de hoogste schoonheid welke die traditie zal vermogen te geven.

Wij vernemen thans reeds veel van den „nieuwen stijl", wij worden in den waan gebracht dat die „nieuwe stijl" er reeds is, en toch is dit geenszins het geval. Er kán immers nog geen nieuwe stijl zijn. Het aantal kunstenaars onder de architekten en kunstnijveren is betrekkelijk nog maar zoo gering tegenover de groote menigte kooplieden en esthetisch onbekommerde industrieelen die de productie van gebouwen en gebruiksvoorwerpen in hoofdzaak nog in handen hebben, en die niet anders doen dan leveren wat de voor het meerendeel esthetisch nog totaal ongekultiveerde koopers verlangen, d. w. z. produkten waarvan de vormen de onbegrepen en dientengevolge totaal verhanselde nabootsingen zijn van vormen uit oude stijlen, d. i. uit doode vormen-systemen, of van de resultaten door de enkele kunstenaars bereikt bij hun streven om vormen te vinden welke wellicht elementen zouden kunnen zijn van het vormensysteem, zooals dat waarschijnlijk in de toekomst zijn zal, vormen dus die den komenden stijl waarschijnlijk benaderen. Want meer is 't toch niet waarnaar de huidige kunstenaars kunnen streven, meer zeker is 't niet wat zij thans kunnen bereiken. Daaraan wordt niets veranderd door de Duitsche bewering dat er thans reeds een nieuwe Duitsche stijl bestaat, — wat dan ook niet meer dan een bewering is, — een bewering die steunt misschien op uiterlijk succes en enthousiasme, maar zeker niet op een grondige studie van de verkregen resultaten. Deze resultaten toch laten duidelijk zien hoogstens dat er langzamerhand iets meer geestelijke eenheid begint te komen onder de beoefenaars der technische kunsten, maar ook dat die eenheid nog lang

niet volkomen is, dat al die kunstenaars nog voor een groot deel te veel geleid worden door onbestuurden eigen aard en aanleg, dat nog lang niet bij alle kunstenaars een klaar bewustzijn bestaat ten aanzien van het te bereiken doel, dat allen nog maar liefst hun eigen weggetje gaan, — dat vaak heel ver van den hoofdweg áf voert, — en vooral dat de meesten zich nog niet kunnen ontworstelen aan tal van vormelementen die eigen aan oude stijlen, maar niet eeuwig zijn.

Hoe zou 't ook anders kunnen? Waar zou ten slotte de geestelijke kracht vandaan moeten komen, in staat om tot een nieuwen stijl te inspireeren? De samenleving is nog lang niet in een stadium dat zij die kracht kan leveren; zooals wij zeiden, zij is nog maar bezig zich uit de kultuurlooze verwardheid tot een evenwicht te normaliseeren. Hoe zou zij dan kunnen verschaffen het groote en sterke levensbeginsel dat in laatste instantie de kracht is waardoor de kunst tot algemeenen hoogen bloei wordt gebracht?

Toch moeten er krachten aan 't werk zijn, de krachten immers die de normaliseering van de samenleving bewerken. 't Is evenwel buitengewoon moeilijk die krachten juist en naar waarde te ontleden en te onderkennen. De heele sociologie is er ijverig naar aan 't zoeken, en komt tot geen ander resultaat dan onderling krakeel. Dat neemt evenwel niet weg dat die krachten reeds invloed oefenen op de kunst. En 't is de taak der kunstenaars om hun gevoel zooveel mogelijk te zuiveren van de vertroebelingen der ideologieën uit vorige beschavingsperioden, opdat zij in staat zijn de op hen inwerkende nieuwe krachten zoo zuiver mogelijk aan te voelen en op zich te laten inwerken. Het is daarbij hun taak alle levensverschijnselen zorgvuldig te bestudeeren opdat zij zien hoe diezelfde krachten op andere samenlevingsorganen inwerken, welke hare tendenzen zijn, opdat 't hun gemakkelijker zal vallen tot klaar bewustzijn te komen van wat zij allereerst, — bij de gratie van hun kunstenaarschap, — intuïtief vernemen.

Zoo moet dus de kunstenaar van thans de rechte reactie laten zien op het streven van zijn voorganger — en ook nog wel huidigen kunstbroeder, — die zich van de samenleving

wil losmaken en afscheiden, — hij moet behalve zijn kunstenaarschap, zijn talent, nog tal van andere kwaliteiten bezitten, hij moet met oordeel kunnen waarnemen de maatschappelijke en ekonomische verschijnselen en verhouding-wisselingen, hij moet met begrip en kennis van zaken kunnen erkennen de ontwikkeling der technieken, hij moet de vorderingen in alle wetenschappen kunnen onderscheiden, — hij moet ten slotte al wat in de maatschappij gebeurt zijn belangstelling waard achten, omdat alles middel voor hem kan zijn om de tendenzen der evolutie zuiverder en duidelijker te kennen.

Wij hebben opzettelijk in dit overigens maar zeer beknopte en elementaire overzicht van de geschiedenis der moderne beweging in de technische kunsten, nagelaten Holland te noemen en de plaats aan te duiden welke Holland in die beweging inneemt. Wij hadden ons toch voorgenomen vooraf dat overzicht te geven alvorens te komen tot een bespreking van H. P. Berlage en de beteekenis welke hij in en voor de beweging had. Maar 't zou onmogelijk geweest zijn over de beweging in Holland te spreken zonder herhaaldelijk juist Berlage te noemen en naar voren te brengen. Want juist hij is steeds de leidende en meest belangrijke figuur geweest in de Hollandsche moderne beweging, — en, daar de beweging in Holland een zoo bizonder en hoogst belangrijk onderdeel vormt van de geheele beweging in 't algemeen, is Berlage, als leider en voorganger in Holland, een man van beteekenis voor de moderne beweging over de geheele wereld.

Er is wel eens gezegd door menschen die een werkzaam aandeel hebben in de moderne kunstontwikkeling in Holland, dat Berlage toch eigenlijk niet in alle opzichten de aangewezene is voor de plaats van leider welke hij in Holland inneemt. 't Is misschien waar, wellicht ontbreken hem enkele, — maar dan vooral autocratische — elementen die hij noodig zou hebben om de volmaakte leider te zijn. Maar daartegenover staat dat hij vooral — niet in de eerste plaats in lezingen en tijdschrift-artikelen, maar door de gebouwen welke hij durfde neer te zetten ten spijt van de duffe en bekrompen

spot van alle mogelijke esthetisch mismaakten, — dat hij vooral Holland heeft geleerd wat eigenlijk de moderne bouwkunst was en beteekende en bedoelde, en móest bedoelen, dat hij den tijd heeft begrepen en in staat is geweest om de tendenzen van den tijd in zijn werk tot uiting te brengen. Zeker, er zijn nóg enkele talentvolle architekten in Holland, er zijn enkele nijverheidskunstenaars, die in hun werk blijk geven de groote beteekenis van den tijd te onderscheiden, — maar Berlage begon zonder eenig voorbeeld, zonder eenige aanwijzing. Wat kon hem den weg wijzen tot een ontwerp als dat van de „Algemeene" aan het Damrak, dat hij maakte in 1894, toen er nog niets bestond waarnaar hij zich richten kon; — wát tot een ontwerp als van het bondsgebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond (1898), dat heldendicht in steen van den modernen vakstrijd, van de omwentelende arbeidersbeweging; als dat van de Amsterdamsche beurs (1897—1904) waarin al het grootsche en geweldige en het eigen-aardige van deze tijden tot een massief steenen monument is in beeld gebracht? Er was immers niets, 't moest alles uit hem zelf komen.

Dat Berlage dát kon, — dát maakt hem tot den leider en voorganger; niet is hij dit uit hoofde van zekere heerschers-kwaliteiten, — welke hij mist, — maar hij is 't uitsluitend door zijn talenten, welke, waar zij zonder eenige aanwijzing of voorbeeld tot zúlke daden konden komen, van genialen oorsprong blijken.

De herleving der technische kunsten in Holland had, zooals wij zeiden, een zeer bizondere beteekenis en waarde in de algemeene herleving over de geheele wereld. Aanvankelijk waren het de Engelsche tendenzen welke ook in Holland werden overgenomen, en onder invloed daarvan ontstond hier een soort van picturale kunstnijverheid welke alle architektonische elementen miste en dan ook stijlkundig niet zonder bedenking was. Sprekend in dit opzicht zijn de fayence- en tapijtontwerpen van Colenbrander, die zuiver picturale sierkunst zijn. Anderzijds ontstond er een strooming, uitgaande

van jongeren die buiten de schilderkunst om zich direct aan de ambachten hadden gewijd, en die mede onder Engelschen invloed, kwamen tot een soort van gezuiverden neo-gothiek. Daartusschen door ontwikkelde zich, vooral in den Haag, een afzonderlijke beweging, die onder invloed stond van den Belg Henry van de Velde en de Fransche moderne beweging „l'art nouveau". De eenige man van talent was hier Thorn Prikker, zijn genooten waren op zonderlinge wijze bijeengebrachte lieden van allerlei slag, die geen talent hadden en bovendien in 't minst geen begrip ervan hadden dat het doel van de moderne beweging hoog uitging boven de commercieele usance om het publiek door het telkens weer wat anders, en liefst wat opvallends, voor te zetten, steeds opnieuw geld uit den zak te kloppen. Thorn Prikker, wiens talent overigens zeker niet buitengewoon was, had er bovendien zelf nog geen begrip van waarheen de beweging zou moeten leiden, en hij liet zich door zijn handige vrienden verleiden tot een meedoen aan hun weeë en totaal ongemotiveerde bewerking van de uit zich zelve reeds slappe en in wezen volkomen on-moderne art-nouveau der Franschen, waaraan Henry van de Velde, zij 't al niet in beginsel, dan toch in praktijk, sterk was verwant. Zij combineerden zich tot de onderneming „Arts and Crafts" waar zij hun zonderlinge produkten aan den man trachtten te brengen, aanvankelijk niet zonder succes. Het was immers een nieuwe mode welke zij invoerden, en een mode kan zoo gek niet zijn of er zijn wel enkele menschen die zich erdoor laten vangen, om — dan weldra door anderen gevolgd te worden.

Intusschen waren te Amsterdam en van Amsterdam uit dingen gebeurd, die van veel meer beteekenis en veel grooter invloed waren dan het Haagsche dilettanten-gedoe. H. P. Berlage had tusschen 1890 en 1900, — nadat hij in 1885, als deelhebber in het bureau Sanders en Berlage, waaraan hij vijf jaar verbonden was, het gebouw Kalverstraat hoek Spui had gesticht, waarin hij blijkbaar nog pas zocht naar eigen karakteristieke vormen waarin hij zou kunnen uitdrukken wat er in hem groeide en leefde, zonder dat hij nog ver-

mocht zich daarbij aan oude, hem ingeprente tradities te onttrekken, — Berlage had tusschen 1890 en 1900 een aantal gebouwen gezet die openbaringen werden voor ieder die voelde of begreep dat eerlang het groote wereldgebeuren in de kunst weer tot uiting zou moeten komen, — in 1894 de „Algemeene" aan het Damrak te Amsterdam, in 1895 „de Nederlanden van 1845" aan het Sophiaplein, in 1896 „de Nederlanden van 1845" aan de Prinsestraat te 's Gravenhage, in 1898 de bekende villa Henny aan den Ouden Scheveningschen weg en een villa te Bussum, in 1899 het geweldige gebouw van den A. N. D. B. aan de Fransche Laan te Amsterdam, de villa van Toorop te Katwijk, en nog enkele gebouwen, eindelijk in 1900, behalve een kantoorgebouw voor de „Algemeene" te Soerabaya, de bekende villa „Parkwijck" aan de van Eeghenstraat te Amsterdam. Ook enkele andere architekten, onder wie vooral uitmuntte K. P. C. de Bazel, begonnen modern werk te laten zien, en in de ambachten was een gansche bent van jonge kunstenaars, meest leerlingen van de Rijksschool voor Kunstnijverheid en de Rijks Normaalschool voor Teekenonderwijzers, aan 't werk gegaan, terwijl enkelen van deze zich gecombineerd hadden tot productie- en verkoop-ondernemingen. Onder deze laatsten nam korten tijd een belangrijke plaats in de door W. Hoeker gestichte onderneming Amstelhoek met een afdeeling keramiek onder leiding van C. J. van der Hoef en den beeldhouwer L. Zijl, — die toen reeds een medewerker van beteekenis was van Berlage en dat steeds gebleven is, — een afdeeling metaalbewerking onder Jan Eisenloeffel en een meubel-afdeeling onder W. Penaat.

Toen nu de Haagsche Art-nouveau-strooming in den Haag met haar onderneming „Arts and Crafts" dreigde de moderne beweging in Holland wellicht voor langen tijd in verkeerde banen te leiden en de zoo noodige esthetische opvoeding van het publiek averechtsch te bewerkstelligen, kwam de Haagsche koopman C. Henny, door wiens toedoen, èn als particulier èn als directeur van de verzekeringmaatschappij „de Nederlanden van 1845", Berlage reeds eenige van zijn

niet minst belangrijke bouwwerken had kunnen stichten, op het denkbeeld, tegenover „Arts and Crafts" een andere verkoop-onderneming te stichten, waar de op zuiverder, althans ernstiger grondslag staande kunstenaars hun werk zouden kunnen tentoonstellen en aan het publiek ten verkoop aanbieden. En in October 1900 werd „'t Binnenhuis" te Amsterdam geopend, een onderneming waaraan onder directie van H. P. Berlage en W. Hoeker de meeste „Amsterdamsche" kunstnijveren als medewerkers werden verbonden. Berlage was behalve directeur van „'t Binnenhuis" óok een zeer belangrijk en ijverig medewerker, — want, 't lag niet in de bedoeling van „'t Binnenhuis" om als architektonisch bemiddelingsbureau op te treden, maar Berlage had zich niet bepaald tot de bouwkunst in den meest engen zin, zijn inzichten en beginselen sloten in een erkenning van het zeer nauwe verband van architektuur met alle andere technische kunsten, en hij had zich, ook reeds vóor de opening van 't Binnenhuis, bewogen op het direct aan het zijne grenzende terrein der meubelmakerij, hij had, behalve natuurlijk de betimmeringen voor zijn eigen gebouwen, ook reeds meubels gemaakt, o. a. voor de villa Henny te 's Gravenhage, en voor den heer van Vlissingen te Helmond (die ook in ander opzicht de moderne nijverheidskunst belangrijk heeft gesteund, o. a. als fabrikant van de bekende cretonnes naar ontwerpen van Duco Crop).

Met de oprichting van het Binnenhuis begint, na allerlei voorbereiding en inleiding eigenlijk officieel de ernstige moderne nijverheidskunst in Holland. De architektuur was zooals wij zagen, reeds voorgegaan, voornamelijk met werk van Berlage. Belangrijke handels-ondernemingen, de Algemeene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente, de verzekeringmaatschappij „de Nederlanden van 1845", het Proefstation voor Bouwmaterialen te Amsterdam, hadden de ontwerpen van hun gebouwen aan Berlage opgedragen, en de eerste groote triomf van de moderne bouwkunst kwam toen, dank zij den toenmaligen wethouder van Amsterdam, Mr. M. W. F. Treub, aan Berlage den bouw van de Amsterdamsche beurs werd opge-

dragen (gebouwd in de jaren 1897—1904). Gedurende en na den bouw van de beurs heeft men van verschillende kanten pogingen gedaan om deze triomf te verkleinen of zelfs tot een nederlaag óm te praten, men heeft getracht aan de beurs te demonstreeren het échec van de moderne bouwkunst, men heeft aan de beurs haar armoede betoogd en haar onmacht, en alles wat haar maar bij de goêgemeente in discrediet zou kunnen brengen, kooplieden, onderwijzers, advocaten, geleerden, dichters, bitterende Damrakkers en straatslijpers zonder meer hebben de beurs en mét de beurs de geheele moderne beweging, — waarvan zij het a-b-c niet verstonden en nooit zouden kúnnen verstaan, — bespot en belachelijk gemaakt, zij hebben een betrekkelijk klein, en overigens op den slappen Amsterdamschen bodem zoo vaak voorkomend, technisch ongelukje aangegrepen om het geheele esthetisch principe van den beursbouw te kunnen veroordeelen, — maar 't is alles te vergeefs, de beurs is en blijft een overwinning van de moderne kunstbeweging, de beurs is en blijft het grootsche monument van de hoopvolle verwachting eener nieuwe hooge kultuur.

De beurs is zeker wel het grootste moment uit Berlage's werk. Er zijn meerdere groote momenten in zijn werk aan te wijzen, als zoodanig gelden zeker het gebouw van de „Algemeene" (1894), waarmede hij de moderne architektuur in Holland inwijdde, het gebouw van den A. N. D. B., zijn plannen voor arbeiderswoningbouw Transvaalplein (1911), Javabuurt (1912) en Spreeuwenpark (overkant van het IJ) (1913), zijn uitbreidingsplannen van Amsterdam (1902 en 1914) en van den Haag (1901) en nog andere. Maar als belangrijk moment in zijn ontwikkeling geldt voor ons persoonlijk zeker ook een gebeurtenis welke, voor zoover Berlage erbij betrokken was, vrijwel onopgemerkt is voorbij gegaan, — behalve dan misschien in de kringen der architekten, waar hem zelfs van sommige kanten is kwalijk genomen dat hij er deel aan wilde hebben, — wij bedoelen de stichting van het „gegoten huis" te Santpoort, waarvoor Berlage het ontwerp maakte. Niet om de grootschheid van het ontwerp achten

wij dit een gebeurtenis van belang. — 't is maar een klein eenvoudig huisje, — maar vooral om het onderwerp.

Men kent de geschiedenis van het gegoten huis: Edison was erin geslaagd de samenstelling van de specie voor gewapend-beton-bouw zoodanig te maken, dat deze niet was een vrij vaste kleiachtige massa maar een dun vloeibare brei welke in zes à zeven dagen steenhard wordt. Hierdoor was 't mogelijk de betonmuren die bij den gewonen betonbouw werden opgebouwd uit op elkaar gestapelde en door houten kistingen rondom de ijzeren bewapening in den gewenschten vorm gehouden specie-massa's, — hierdoor was 't mogelijk de betonmuren tegelijk in hun geheele hoogte en allen tezamen, te gieten van boven af, wanneer men er maar in slaagde een middel te vinden om vormen te bouwen om de vooraf op te trekken bewapening heen, waarin men dan de dunne specie zou kunnen gieten zonder gevaar dat de zijdelingsche druk, ontstaan door de zwaarte van de specie, de vormen zou doen wijken, of zelfs geheel zou vernielen. Edison nam in deze richting enkele proeven maar kwam niet verder dan tot het maken van enkele kleine bouwdeelen en het model van een villa (met Grieksch tempelfront! als wij ons wél herinneren). De Hollandsche ingenieur Harms, die super-intendant bij Edison was, uitte zijn belangstelling voor het geval door te zoeken naar een definitieve oplossing, — toen hij deze gevonden had maar men zich in Amerika blijkbaar niet bijster interesseerde voor het huizen-gieten, terwijl hem in Nederland de mogelijkheid werd geopend zijn oplossing in praktijk te brengen, kwam hij naar Nederland, een syndicaat werd opgericht dat aan Harms opdroeg de voorbereidingen te treffen voor het nemen van een proef op een terreintje te Santpoort, Harms liet een ijzergieterij de vormen maken voor een huisje dat ontworpen was door Berlage, en in Mei 1911 zag ons land het eerste gegoten huis van de wereld. Het syndicaat is sedert dien al weer te niet gegaan, het is, naar wij meenen, in ons land bij dat eene gegoten huis gebleven, en Harms is naar Frankrijk gegaan waar o.a. de fabriek van auto- en rijwielbanden Michelin een aantal

arbeiderswoningen volgens zijn procédé heeft doen gieten. Maar met dat al is het toch Berlage geweest die de eerste vormen ontworpen heeft voor de nieuwe techniek, — een techniek die naar ons gevoelen van groote beteekenis is in de geschiedenis van den gewapend-beton-bouw; en 't lag zeker in Berlage's lijn zich het eerst met die nieuwe techniek bezig te houden.

Men weet dat beton bestaat uit een mengsel van verschillende deelen waarvan de voornaamste zijn cement, zand en grind. Tezamen met nog andere materialen worden deze met water gemengd tot een dikke brij, welke in vormen wordt gestampt en dan droogt tot een zeer harde massa. Bij betrekkelijk nog maar geringe spanning stuit men echter op het bezwaar dat het beton wel weerstand heeft tegen druk, maar niet tegen trek, zoodat bijv. een betonmuur zou doorbuigen en breken. Om daaraan tegemoet te komen, maakt men een combinatie van beton en ijzer, welk laatste materiaal wél weerstand heeft tegen trek, — het zoog. gewapend beton. Men maakt een netwerk van meer of minder zware ijzeren staven en stort daaromheen de specie, die vast wordt aangestampt, zoodat er geen holten en leêge tusschenruimten overblijven, en die zich aan de ijzeren staven hecht, zoodat een betonmuur bestaat uit een hechte harde massa om een ijzeren geraamte. Bij den gewonen gewapend-betonbouw nu trekt men eerst het ijzeren geraamte op en stort daaromheen, van onderen af, bij kleine hoeveelheden telkens, de stug breiachtige specie, in vormen, welke telkens opnieuw uit planken worden in elkaar gezet. Men trekt dus den muur langzamerhand op, niet uit steenen, maar uit massa's beton die tot steen verharden. Er is dus geen e s s e n t i e e l verschil met den gewonen bouw in natuur- of baksteen.

De methode nu welke door Edison is uitgedacht en welke werd toegepast bij het gieten te Santpoort, is een geheel andere. Daarbij toch wordt eerst de gietvorm van het geheele huis in zijn geheel opgezet, gelijktijdig met de bewapening, die dus binnen dien gietvorm wordt opgetrokken, en zoodanig dat alle ruimten in dien vorm met elkaar in

verbinding staan (de ruimten dus waarin de muren gegoten, worden), en dan wordt de specie van bovenaf in den vorm gegoten, zoodat deze overal en tot boven aan toe vol loopt en er een homogeen, overal met elkaar verbonden samenstel van muren ontstaat, dat na gedroogd te zijn van den vorm kan worden ontdaan.

Wij laten hier enkele aanhalingen volgen uit wat wij destijds naar aanleiding van ,,het gegoten huis'' schreven:

„Het nieuwe streven, dat zich in de nu afgeloopen 25 à 50 jaar in de verschillende kunsten heeft geopenbaard, ontstond uit de samenwerking van verschillende elementen, waarvan sommigen misschien te zoeken zijn in de wijde ruimte van den geest, maar waarvan zeker de meesten duidelijk aanwijsbaar staan op den vasten grond van het „materieele", op de basis van maatschappelijke en ekonomische ontwikkeling. Wij zullen niet trachten, — omdat dit voor een juist begrip van het te bespreken onderwerp niet noodig is, — die verschillende elementen op te sporen. Slechts willen wij dat eene ervan noemen, dat in het verband van deze beschouwing voor ons beteekenis heeft, dat is de ontwikkeling der technieken, die in korten tijd een reeks nieuwe bedrijven heeft voortgebracht en die in oude, reeds bestaande bedrijven een groot aantal nieuwe mogelijkheden heeft geschapen.

Het spreekt wel vanzelf dat al die nieuwe vormgevingsmogelijkheden een sterken invloed moesten oefenen op wat wel bij uitnemendheid de kunsten der vormgeving zijn, de architektuur en de nijverheidskunst. Het is natuurlijk mogelijk, dat die invloed zich voor een deel indirect en slechts door en na bemiddeling van misschien zelfs onbewuste verwerking in den geest, heeft doen gelden. Wat aan het feit niets afdoet.

Intusschen is die invloed niet een normale geweest en heeft hij niet volkomen doorgewerkt. De omstandigheden nl. brachten mee, dat de feitelijke ontwikkelaars der vormgeving (de ingenieurs en technici) en zij die het naturalitèr hadden moeten zijn (de architekten en andere beoefenaars van technische kunsten) verschillende personen waren, die elkaar niet

verstonden en liefst niets met elkaar te maken hadden. De ingenieurs ontwikkelden langs wetenschappelijken weg hunne methoden en systemen, en de architekten zóchten naar een ontwikkeling, die zij niet konden vinden, omdat zij bleven eischen van het gevoel, van de intuïtie, wat gevoel en intuïtie niet meer geven konden, omdat zij zich afgescheiden hielden van de kern der ontwikkeling, het maatschappelijk en ekonomisch gebeuren, en zich terug trokken in het heilig huisje van de-kunst-om-de-kunst, dat bovendien nog zorgvuldig werd afgesloten tegen profaan-wetenschappelijke indringers.

Zoo bleven de architekten teren op het materiaal waarvan hun kunst zich van oudsher had bediend, hoewel zij inzagen, móesten inzien, dat zóó hun kunst zou doodloopen, omdat zij haar niet wilden doen aansluiten bij het nieuwe vormenstelsel, dat de ingenieurs bezig waren uit de noodzakelijkheid op te wekken.

Dus deden de ingenieurs wat steeds het werk der kunstenaars was geweest: een nieuw vormensysteem scheppen; maar dat vormensysteem kon geen andere dan – men zou het kunnen noemen — wetenschappelijke schoonheid hebben, de algemeene schoonheid van een meer of minder ver doorgevoerd twee-maal-twee-is-vier, terwijl er aan ontbrak de schoonheid der kunst, dat is de individueele schoonheid, die spruit uit wat wij gemakshalve zullen noemen de kunstenaarsziel.

Dit alles kon door de architekten niet onopgemerkt blijven. Zij zagen wat gebeurde, maar voelden bovendien — ómdat zij kunstenaars waren (en dus voor zoover zij kunstenaars waren) — dat er iets aan 't gebeuren was, dat ook zíj hadden te gaan den weg naar een nieuwe schoonheid. De ingenieurs aanvaardden die noodzakelijkheid, met al hare consequenties, ten volle, — de architekten durfden die noodzakelijkheid niet aanvaarden, omdat zij haar nog niet als noodzakelijk voelden. Maar, omdat de architekten toch wél voelden dat er iets anders komen moest, — omdat echter de noodwendigheid van die komst, althans waarneembaar, niet stond op geestelijken, maar op technischen grond, en omdat verder de architekten en de technici er twee zijn, —

dáarom wisten de architekten geen ander middel om naar het nieuwe te zoeken dan door nog eens weer nieuwe combinaties te bedenken van het oude en reeds op alle mogelijke manieren gecombineerde architektuur-materiaal. Wat er nog aan — zij 't ook de meest zonderlinge — combinaties te vinden was, brachten zij te voorschijn, — dat léek dan wat nieuws, maar de besten onder hen voelden wel, dat het in wezen toch oud was en dat het stond buiten het waarlijk nieuwe, dat bezig was over de wereld te komen. Alleen de allerbesten, die waarlijk kunstenaar waren, vermochten — als zoodanig — iets van den geest van dat nieuwe in zich op te nemen en even in hun werk tot uiting te brengen, in zeer geringe mate nog maar, omdat zij altijd nog te werken hadden met 't verouderde vormenmateriaal, dat niet volkomen was los te maken van de tradities die het zich had geschapen.

Toen kwamen de nieuwe bouwmaterialen zich aan de architektuur opdringen, en, — in verband met de nieuwe eischen, die óok aan werken van bouwkunst werden gesteld, — zij móesten wel aanvaard worden. Onder die nieuwe materialen nam de meest beteekenende plaats in het gewapend beton. En alweer waren het de besten onder de architekten, die met het zuiverst begrip, met het ruimste inzicht, — die dat nieuwe materiaal trachtten toe te passen naar zijn aard. Maar zij waren te zeer vastgegroeid in de oude beginselen en wetten der bouwkunst dan dat zij zich daaraan zouden kunnen onttrekken. Bovendien kwam de wijze waarop het gewapend beton werd verwerkt, aan dat conservatisme tegemoet, omdat het, evenals steen, werd opgestapeld, zij het al niet in harde blokken, dan toch in weeke massa's, waardoor al terstond den aard van het materiaal geweld werd aangedaan, het materiaal immers dat zoo bij uitstek thuis hoorde in de moderne architektuur, die door Berlage terecht genoemd is de architektuur van het naadlooze vlak (beton, groote spiegelruiten, verschillende dakbedekking-materialen, asphalt, enz.). De consequentie van de „naadlooze-vlak-architektuur" moest noodwendig zijn dat verviel de eerste wet der bouwkunst, welke door Schopenhauer „eeuwig" was genoemd,

de wet van last en steun. Maar zij verviel niet, omdat de nieuwe materialen verkeerd, dat is niet naar hun aard, werden toegepast, niet slechts oppervlakkig en in schijn (imiteeren van natuur- of zelfs bak-steen in betonbouw), maar ook in wezen (het opstapelen). Zoo bleef de revolutie in de bouwkunst, niettegenstaande zij geprovoceerd werd door het verschijnen van totaal andersoortige dan de tot nog toe gebruikte materialen, achterwege. Totdat daar opeens kwam de uitvinding van Edison, die een middel vond om van beton niet blok na blok, maar ineens geheele muren, ja geheele samenstellen van muren, d. w. z. huizen, te gieten. Nu inderdaad hield het bouwen volkomen op een systeem van opstapelen te zijn; nu inderdaad was de „eeuwige" wet van steun en last vervallen. Dit was dan wel positief de revolutie in de bouwkunst.

Dit werd zóo sterk gevoeld, dat de nieuwe methode door de meeste architekten met afkeer werd ontvangen. Men had nu toch immers een zoo aardigen „modernen stijl" gemaakt; waarom moest die nu weer te niet gedaan worden door die nonsens van dat gieten?

Dat was natuurlijk niet juist. Die „moderne stijl" wás, als men 't van alle kanten bekeek, niet modern. Maar dat daargelaten, wat noodzakelijk is, moet aanvaard worden. Die huizengieterij is noodzakelijk — want goedkooper dan elke andere methode (noot van 1916: en meer geëigend voor de langzamerhand zich ontwikkelende vormgevingswetten van dezen tijd), — dus moet zij aanvaard. Dat zoo zijnde kwam het er maar op aan haar nu zoo juist mogelijk, dus esthetisch, toe te passen. Liet men de toepassing aan de ingenieurs over, dan kwam er stijlkundig, dus esthetisch, binnen afzienbaren tijd niets van tetecht. Edison zelf liet een maquette maken van een ontwerp voor een gegoten huis, dat een imitatie was van een oud kasteel, met torens, kanteelen en al dergelijk moois. Gelukkig is het ding niet uitgevoerd. En, gelukkig ook, is het eerste gegoten huis gemaakt naar het ontwerp van een bouwmeester, die een zeer hoog en zeer zuiver begrip heeft van de beteekenis der moderne architektuur, die een belangrijk deel van zijn leven heeft besteed om zich

een inzicht te vormen in het verband tusschen kunst en techniek, kunst en evolutie, kunst en kultuur, kunst en maatschappij.

En het is een eer voor Berlage, dat hij, die toch waarachtig geen jonge man meer is (noot van 1916: Berlage is thans 60, was dus toen 55 jaar), dat hij die zelf zoo veel heeft bijgedragen tot het goede, dat de architektuur der laatste tientallen van jaren heeft voortgebracht, dat hij zich heeft willen verdiepen in een nieuwe methode die misschien al dat goede, óok zijn eigen werk, zal gaan omver gooien, — dat hij blijk heeft gegeven de groote beteekenis van die nieuwe methode als met den geest van een jongen man te beseffen, dat hij heeft willen trachten een esthetische toepassing te vinden voor de nieuwe techniek, tegen alle waarschuwing en verwijt in van menschen die vol schrik zagen aankomen, dat al het werk, tot nog toe gedaan, betrekkelijk nutteloos zou zijn, dat zij van voren af aan, geheel opnieuw, zouden moeten beginnen, als de nieuwe techniek „erin" kwam. Want dan zullen de architekten voor een ontzettend zware taak komen te staan. Dan zullen zij schoonheid moeten gaan maken van het nuchtere twee-maal-twee-is-vier; dan eerst zal er begonnen kunnen worden aan een waarlijk nieuwen stijl. Laten wij Berlage dankbaar zijn, dat hij, een Hollander, de pionier is geworden van dien nieuwen stijl".

Tot zoover wat wij in 1911 schreven naar aanleiding van het gegoten huis. En nu is het zeer goed mogelijk dat wij toen in zeker opzicht de waarde van het procédé hebben overschat (wat intusschen nog geenszins bewezen wordt door de omstandigheid dat wij sedert 1911 niet veel meer van het huizen-gieten hebben vernomen. Wat niet is, kan nog komen). Maar vast staat toch wel déze waarde van de in 1911 genomen proef, dat zij nog weer eens duidelijk heeft laten zien dat de architektuur met den gewapend-beton-bouw in een geheel nieuw stadium is gekomen, en dat haar eenige totaal nieuwe wetten zijn gesteld, waaraan zij te beantwoorden zal hebben, niet alleen, maar welke bovendien enkele oude

wetten buiten werking stellen. Hoezeer het noodig was dat dit nog eens nadrukkelijk ter kennis van de bouwers werd gebracht, blijkt wel dáaruit, dat wij nog immer gebouwen in gewapend beton zien maken, die, als zij gereed zijn, den indruk maken alsof zij uit bak- of natuursteen waren opgetrokken. Men durft blijkbaar de pogingen om een esthetische oplossing te vinden voor den gewapend-beton-bouw, nog niet aan, en omzeilt nu de moeielijkheid door tegen de betonmuren een bekleeding te plaatsen van bak- of natuursteen, met alle van oudsher gebruikte requisiten van den bak- en natuursteenbouw, als profielsteenen, verglaasde steenen, beeldhouwwerk, enz. incluis, — en doet daarmeê toch eigenlijk precies hetzelfde wat men, terecht, wraakt in de industrie, die al het oude apparaat van het handwerk averechts en ongemotiveerd en verhanseld op de industrie-produkten overbrengt, die een geforceerd of gestanzt koperen voorwerp met slagmoeten bedekt om den indruk te geven alsof het ding geslagen is, die oude chineesche ivoren nagiet in celluloïd met kleur en patine en al, die snij-ornament in hout perst, enz. enz. enz. en die door al dat doen het algemeen esthetisch inzicht, of wat nog ervan had kunnen over blijven, totaal heeft verwoest.

Men oppert het bezwaar dat betonbouw „leelijk" is, het materiaal, zegt men, is op zich zelf leelijk, én de techniek is leelijk, lijdt althans tot resultaten die leelijk zijn. In de eerste plaats: dit „leelijk" is toch maar een betrekkelijk begrip. Muthesius wijst er terecht op dat men bijv. aanvankelijk de zware dikke rijwiel- en automobielbanden leelijk vond, maar dat men er langzamerhand aan wende en ze nu zoowaar zelfs mooi vindt. En inderdaad is ons mooi of leelijk vinden sterk afhankelijk van ons gewend zijn. De architektuur van de laatste tientallen van jaren heeft ons dermate gewend aan 't mooi-vinden van allerlei frunnekers als uitbouwen en erkers en luifels, enz. enz. dat wij ten eenenmale buiten staat zijn geraakt om de schoonheid — ja, zoowaar de schoonheid — van een kubus te waardeeren. Die architektuur heeft ons zoo overladen met versiering dat

wij, totaal foutief, — versiering en schoonheid als identiek zijn gaan beschouwen, en dat 't ons nu bijna onmogelijk is aan den onversierden vorm te wennen, laat staan de schoonheid daarvan te zien. En dan: is het niet juist de taak van de kunstenaars om de nieuwe eischen en gegevens welke zich voordoen, zoodanig op te lossen dat er schoonheid ontstaat? Is het niet juist de taak van de architekten om zich dit doel te stellen: het gewapend beton is er nu eenmaal en zal er voorloopig wel blijven, laten wij dus zoeken naar de juiste, voor dit nieuwe materiaal eigenaardige schoone vormen?

Dit strookt toch ook wel volkomen met wat wij in onzen tijd in alle verschijnselen waarnemen. Alles richt zich op vereenvoudiging. Onze gewoonten, onze kleeding, onze voeding, dat alles wordt meer en meer vereenvoudigd, — omdat die vereenvoudiging strookt met de maatschappelijke ontwikkeling en de normaliseering der verhoudingen die bezig zijn. En in de industrie zien wij hoe die vereenvoudiging nog een bizonder doel heeft: alles te vermijden wat schade zou kunnen doen aan het gebruiksnut niet alleen, maar wat door het gebruiksnut niet strikt geboden wordt. Eigenaardig is daarbij dat wij gaan leeren een ding te mooier te vinden naarmate het door zijn vorm meer aan het gebruiksnut beantwoordt. In het begin van den automobieltijd waren de carosserieën eenvoudig nabootsingen van het oude rijtuig. En wij voelden heel zeker een tegenstelling in aard tusschen carosserie en chassis. Zeer sterk kwam dit uit bij een auto welke een tijdlang in den Haag rondreed, waarvan de carosserie de nabootsing was van een zoogenaamd „Utrechtsch wagentje", zooals de boeren gebruiken voor hun speletochten. Dit was een voor iedereen duidelijk zichtbare violatie van den aard van den automobiel zoowel als van het Utrechtsch wagentje. Langzamerhand wijzigde zich de vorm der carosserie, tot wij nu kennen de lage wagen waarbij met een holle lijn de motorkap direct overgaat in de carosserie, een vorm die zuiver beantwoordt aan de samenstelling en het doel van den automobiel, die bovendien ons terstond het begrip

snelheid suggereert. En wij vinden dezen vorm mooier dan eenigen anderen welken de automobiel tot nog toe heeft gehad.

Inderdaad blijkt in alle uitingen dat de allereerste tendenz van dezen tijd is vereenvoudiging, (ter) voldoening zoo veel mogelijk aan het gebruiksnut. De Duitsche moderne kunstenaars hebben dit begrepen, — hun inzicht daarvan hing overigens nauw samen met hun volledige aanvaarding van de machine. En hun streven was er dan ook op gericht een nieuwe vormgeving te vinden die ten volle aan die tendenz beantwoordde, — een bouwkunst en een nijverheidskunst waarvan de vormen in de eerste plaats moesten beantwoorden aan het gebruiksnut (en omdat 't gebruik zoo zeer gewijzigd en uitgebreid was vergeleken bij vroegere perioden, omdat daarbij op een totaal verschillende wijze was geproduceerd, omdat ten slotte in vele vroegere perioden de vorm ondergeschikt was gemaakt aan de versiering, zou dat op het gebruiksnut gerichte vormensysteem dus wel een geheel nieuw moeten zijn waarin niets, althans heel weinig, uit oude vormensystemen bruikbaar zou blijken). Zij kwamen ten slotte tot de conclusie dat wat in dezen tijd gezocht moet worden is een schoonheid, in de eerste plaats, en wel bijna uitsluitend, van vormen en verhoudingen. Versiering zou uit den booze zijn zoolang niet eerst het nieuwe zuivere vormsysteem, althans zoolang niet eerst een aantal zuiver moderne vormentypen vast stonden. Het was het oude, zuivere beginsel, dat wij vinden in het scheppingsverhaal in Genesis, waar wij vernemen dat God eerst den vorm schiep en toen het licht. En dit beginsel was nu weer op zijn plaats waar bleek dat er een geheel n i e u w vormsysteem geschapen zou moeten worden.

De Duitsche kunstenaars waren niet bij machte dit beginsel te handhaven, hoezeer ook hun beweging spoedig tot bloei kwam. Eigenlijk was het juist dat spoedig tot bloei komen hunner beweging dat hen noopte tot het doen van concessies, dat het hun onmogelijk maakte hun beginselen en inzichten met de noodige beradenheid en zorgvuldige zelfcritiek praktisch te verwerken. Zij meenden hun taak voltooid toen zij nog

nauwelijks was begonnen, stelden zich tevreden met een beperkt aantal nog maar betrekkelijk zuiver moderne vormtypen, en gingen deze toen versieren, waarvoor zij hun toevlucht namen toch weer tot heel het oude versieringsapparaat.

Anders de Hollandsche beweging. De Hollanders waren na de Engelsche periode geleidelijk op hetzelfde standpunt gekomen dat de Duitschers innamen. Zij zagen in, dat het streven van de Engelsche kunstenaars in wezen reactionnair was en nooit zou kunnen leiden tot een waarlijk nieuwen stijl, dat men, of men wilde of niet, de nieuwe gegevens en voorwaarden moest accepteeren en verwerken om op weg te komen naar een nieuwen stijl. Maar de elementen welke in Duitschland tot zoo plotselingen bloei van de beweging voerden, ontbraken in Holland. Hoezeer het ook te betreuren valt dat daardoor de moderne bouw- en nijverheidskunsten in Holland in zeker opzicht tot nog toe noodlijdend bleven, — waarvan natuurlijk de betreffende kunstenaars de dupe werden, — daartegenover staat toch het voordeel dat de beweging in Holland niet, zooals die in Duitschland, in zeer snel tempo gedreven werd tot steeds meer productie, dat zij daardoor tijd en gelegenheid had de nieuwe elementen welke zij vond steeds weer te laten bezinken, dat zij geen overhaaste en onberaden daden behoefde te doen, dat zij wát zij deed, kon doen met overleg, met studie en beradenheid.

Zoo werd de Nederlandsche beweging — onderdeel, zeker, van de Duitsche (en dit is ook juist en natuurlijk in verband met de rassengemeenschap), maar zij werd ook het geweten van de Duitsche, — of beter van de Germaansche — moderne kunstbeweging. De Duitschers zelven zagen dit in en erkennen dit door ettelijke Hollanders uit te noodigen in Duitschland onderwijs te komen geven, hoewel toch zij zelven een overvloed hebben van bekwame werkende kunstenaars en docenten.

Ook Berlage is in onderhandeling geweest over een professoraat in Duitschland; hij werd uitgenoodigd door de Kunstgewerbeschule te Hamburg om daar onderwijs te geven. De voorwaarden waarop hij zich had moeten verbinden waren evenwel van dien aard dat hij de uitnoodiging heeft afge-

wezen. Maar zeker was Berlage een der eerste Hollanders die in de termen viel om de Duitschers in het goede spoor te houden. Want juist hij heeft in zijn werk steeds en gewetensvol bewaard het beginsel, dat de taak van de tegenwoordige kunstenaars moet zijn te zoeken naar een nieuw systeem allereerst van zuivere vormen, en dat, om die taak naar behooren te vervullen, nauwlettend moet worden rekening gehouden met de eischen van materiaal en bestemming en techniek. In verband hiermede is 't zeker te betreuren dat Berlage nooit gelegenheid heeft gehad een groot werk te maken in gewapend beton. Ongetwijfeld heeft hij zelf meermalen ernaar verlangd dat dit hem zou worden opgedragen, maar zelfs de meest principieele architekt heeft rekening te houden met de verlangens van zijn bouwheer, en blijkbaar is de parti-pris tegen gewapend beton nog te groot dan dat een van Berlage's opdracht-gevers het aangedurfd heeft een gebouw in gewapend beton te bestellen. Wat evenwel niet wegneemt dat Berlage wel degelijk rekening gehouden heeft met de nieuwe eischen en voorwaarden welke blijkens allerlei verschijnselen, blijkens de eigenaardigheden der nieuwe materialen ook, in de toekomst aan de bouwkunst zouden worden gesteld. Denken wij aan de beurs. In de beurs is niet de minste concessie gedaan aan het ouderwetsche begrip van monumentaliteit, er is ten eenenmale geen gebruik gemaakt van al die beteekenisloos geworden bouw-versieringen, als torentjes, erkers, balkons, enz. enz. die men, ten onrechte, heeft geleerd te beschouwen als noodzakelijke elementen van monumentaliteit, er is niet geofferd aan de nog zoo algemeene misvatting, die picturale en architektonische schoonheid verwart en op één lijn stelt, — er is gezocht naar vorm-monumentaliteit, alles is onderworpen aan de zuiverheid der vormen en verhoudingen. Het gebouw is opgetrokken in baksteen met natuursteen, er was dus geen reden om het als een betonwerk te behandelen, en om opzettelijk de ornamenteering te vermijden die als vanzelf uit de toepassing van natuursteen in een baksteenbouw voortvloeit. Maar heel duidelijk en heel consequent is de ornamenteering overal aan

den vorm onderworpen gehouden, nergens dient de ornamenteering om den vorm te maskeeren (zooals men aan vele gebouwen ornament ziet toegepast om de *vormloosheid* te maskeeren), overal waar versiering is toegepast, zoowel in het gebouw als aan de gevels, is zij rationeel, redelijk, en onderdeel van de hoofd- en détailvormen. Zelfs de statuen van Gijsbreght van Aemstel en van Oldenbarneveldt aan de beide Damrakhoeken breken den hoofdvorm niet, zij zijn geheel binnen de gevellijnen gehouden, — zij zijn dus niet redeloos aangebrachte versieringen buiten verband met den vorm, maar versieringen van den eenmaal zuiver geprojecteerden vorm. De beurs is inderdaad een zuivere vormen- en verhoudingen-architektuur, als zoodanig een juiste en volkomen zeitgemässe reactie tegen de redelooze versierings-architektuur welke tot voor kort als de eenig ware kunst gold en ook nu nog wel wordt toegepast door met een dosis onbegrepen school-esthetiek beladen koopman-architekten; zij is een zuiver gebouw van dezen tijd, een inleiding tot een komend nieuw vormensysteem, en dus, een mooie triomf van de moderne beweging. En de beurs heeft met dit alles een grootere en hoogere schoonheid dan gewaardeerd kan worden door hen die er een gebouw van hadden verlangd volgens een der officieel-traditioneele cliché's, met torens en erkers en kolommen en kapiteelen en topgevels, enz. enz. Laat hen gerust de beurs een pakhuis vinden of een schuur of een gevangenis, laat hen gerust de beurs armoedig vinden en nuchter: de besten onder deze critici zullen allicht nog den tijd beleven dat zij aan een nieuwe schoonheid wennen en daardoor in staat worden haar te waardeeren, en de anderen, — och die gaan wel dood en maken plaats voor een nieuw geslacht dat niet meer zoo vast zit aan al lang doode tradities en conventies, en dat zal beseffen dat 't in dezen wonderlijken tijd, waarin zoowaar alles ter wereld overhoop ligt, waarachtig wel zaak is om te gedenken den ouden raad: weest nuchteren en waakt.

Berlage is een zoeker van vormen. Dat is zijn verdienste, en wat hij in dat opzicht bereikte, maakt hem tot een archi-

tekt van buitengewone beteekenis in en voor dezen tijd. Maar tot op zekere hoogte ontgaat ook hij niet aan de défauts de ses qualités. Hij heeft zich als architekt gewend, gedwongen wellicht, alle détails, niet te verwaarloozen! — maar ondergeschikt te maken aan de hoofdvormen. Hij ziet het groote geheel en construeert dat in hoofdvorm en in ondervormen en maakt nu alle détails ondergeschikt aan die vormen, dwingt ze in het verband van het geheel, maakt ze volkomen onderdeel in de constructie van het geheel. Zoolang het betreft de ontwerpen van gebouwen, is dit natuurlijk een verdienste. Maar anders wordt het wanneer hij een onderdeel als afzonderlijk vak gaat uitoefenen, d.w.z. als hij meubels ontwerpt. Hij blijft dan toch altijd de architekt, — gedeeltelijk blijven zijn meubels onderdeel van eenig architektonisch ontwerp, en daartegenover vat hij zijn meubel-ontwerpen op als architektonische ontwerpen op zich zelven. Daardoor hebben zijn meubelen altijd iets dat ze niet zuiver meubelen doet zijn, iets dat aandoet als te zwaar, als al te zeer „constructief'', iets dat herinnert aan grootsch opgezette massa-verdeelingen, daarbij aan kapconstructies of dergelijke. Wat zeker niet zeggen wil dat zijn meubels niet evenals zijn gebouwen, van een groote, goed moderne vormzuiverheid zijn.

En sedert 't Binnenhuis in 1902 zijn in 1900 opgezetten vorm moest wijzigen en Berlage met maar enkele anderen als medewerkers van die inrichting overbleef, heeft hij gelegenheid gehad heel wat meubelen, en kleinere gebruiksvoorwerpen, te leveren, die van beteekenis in de moderne Nederlandsche nijverheidskunst geacht mogen worden.

Berlage is een zoeker van vormen. Daardoor werd hij ook de man van de groote massa-ordonnanties en van de plattegronden. Maar ook werd hij de man van de groote verhoudingen, van de stratenbouw, ten slotte van de stedenbouw. Daarom ook was hij de aangewezene voor het ontwerpen van stadsuitbreidingen. De groote steden gaan maar steeds voort hun huizenkolonies uit te breiden over het omringende land, en zij deden dat tot voor kort niet heel veel beter dan in 't wilde weg, bij de gratie van bouw- en

grondspeculanten, hoogstens gecontroleerd door esthetisch vrijwel totaal onopgevoede bureau-ambtenaren. En het resultaat kennen wij, helaas, in heel wat buitenwijken onzer groote steden. Gelukkig kwamen enkele gemeentebesturen tot het inzicht dat 't zóo toch niet langer ging, dat de tot dan toe gevolgde anarchistische „methode" van stadsuitbreiding resultaten gaf welke uit een oogpunt van ekonomie, van volksgezondheid, en van esthetiek (van „welstand" heet dat officieel) toch wel uiterst bedenkelijk waren. En een aantal gemeenten gingen ertoe over uitbreidingsplannen te doen ontwerpen door esthetisch ontwikkelden. Twee der belangrijkste uitbreidingsontwerpen zeker werden opgedragen aan Berlage, dat van Amsterdam en dat van den Haag. (Berlage had overigens als stedenbouwer reeds vroeger gedebuteerd met een uitbreidingsplan van Purmerend). Wij hebben helaas nog geen gelegenheid gehad die beide belangrijke ontwerpen uitgevoerd te zien. Een gemeentebestuur is een stugge machinerie, en met bouw- en grondspeculanten is 't slecht kersen eten. Vooral in den Haag zijn veel moeielijkheden te overwinnen. In Amsterdam heeft men tenminste nog te doen met kooplieden die weten dat „zaken" er zijn om afgehandeld te worden, — en, nu ja, om wat te „verdienen". Maar in den Haag is 't grondspeculantendom een drom van kleine benepen scharrelaartjes en beunhazen, die uit elk prutsig klein kannetje 't alleronderste willen hebben, en de Haagsche raad is lang van stof en niet heelemaal onbeïnvloed door grondspeculanten. Zoo wordt daar bij elke bouwkwestie gezeurd en gescharreld en . . . tot geen resultaat gekomen, — zooals wij weten van de hartverheffende „schouwburgkwestie". Zoo heeft men er geknoeid met de exploitatie van „Zorgvliet", dat, door Berlage in zijn uitbreidingsplan opgenomen, volgens zijn opdracht door den Naardenschen tuin-architekt D. F. Tersteeg tot een behoorlijk villapark geprojecteerd, later weer gewijzigd moest worden door Prof. Henrici uit Aken, en zoo door den raad aanvaard, nadat de bebouwing al lang begonnen is, wéer gewijzigd blijkt. Zoodat wij waarschijnlijk van 't Haagsche plan vooreerst niet veel zullen zien.

Het Amsterdamsche plan, — of liever de Amsterdamsche plannen, want er zijn er twee, — worden nu deugdelijk voorbereid, en het optreden van den heer Tellegen als burgemeester van Amsterdam is wel bijna een waarborg dat de plannen-Berlage zoo spoedig mogelijk tot stand zullen komen.

Wij hebben gepoogd er vooral den nadruk op te leggen dat Berlage als architekt is zuiver een man van zijn tijd, dat hij de beteekenis van den tijd en van het tegenwoordige gebeuren op allerlei terrein inziet en begrijpt, en dat zijn persoonlijke aard en aanleg, zijn talent hem in staat stellen het karakter van den tijd in zijn bouwkunstige ontwerpen tot uiting te brengen, althans voor zoover dit thans reeds mogelijk is. Zooals wij zeiden: volkomen terecht is Berlage dan ook een van de Hollandsche kunstenaars die uitgenoodigd werden om in Duitschland onderwijs te komen geven. Maar ook volkomen terecht kan men zich er over verwonderen dat Berlage in Holland zelf nooit in de gelegenheid is gesteld om onderwijs te geven. Dat is te zeggen, hij heeft tien jaar lang les gegeven aan de Quellinusschool te Amsterdam, maar wat hij daar kon geven was toch uit den aard der zaak niet het onderwijs dat wij thans door hem gegeven zouden wenschen. En het zou zeker in den lijn der ontwikkeling liggen dat Berlage aangewezen werd om, niet in een middelbare maar in een hooge school, de toekomstige Nederlandsche architekten te doordringen van de grootheid en de beteekenis der taak welke zij te volvoeren zullen krijgen. En 't is waarachtig te hopen, dat, zij 't ook wat laat, de natuurlijke lijn toch nog gevolgd zal worden. Maar „officieel'' is de moderne beweging in Holland nog lang niet volkomen aanvaard. Amsterdam en den Haag maken een uitzondering, maar een duidelijk blijk daarvan werd wel gegeven bij de voorbereiding tot het doen bouwen van een nieuw stadhuis te Rotterdam, toen bij de beraadslagingen over de vraag wie zou worden uitgenoodigd tot mededinging in de voorgenomen besloten prijsvraag, de burgemeester zich niet kon weerhouden uit te roepen: in geen geval Berlage!

Overigens wierp dit incident, — juist te Rotterdam, — wel een scherp licht op het begrip dat men in zekere, toch beschaafde en ontwikkelde kringen in Holland, heeft op de tegenwoordige kultuur. Wij hebben gezien hoe de huidige beweging in de technische kunsten zich juist zoo zuiver mogelijk tracht te richten naar de gebeurende sociale en ekonomische evolutie, hoe zij al de verschijnselen van dezen tijd nauwlettend beschouwt en bestudeert om er aanknoopingspunten in te zoeken, hoe zij zich aansluit bij de moderne industrie en handel, en de nieuwe eischen en voorwaarden daardoor gesteld, esthetisch wil oplossen. En Rotterdam is toch wel de stad in ons land waar handel en — in verband daarmeê — industrie, zich het meest concentreeren, waar de ekonomische ontwikkeling het eerst en het krachtigst en in den scherpsten vorm gebeurt. Zoo zou het voor de hand gelegen hebben dat men Berlage allereerst de aangewezene had geacht om het stadhuis, d. w. z. het meest representatieve gebouw, juist van Rotterdam, te bouwen. Maar voor den Rotterdamsche burgemeester was deze gedachtengang ontoegankelijk, — waarschijnlijk omdat hij in Berlage voelde den man die zijn tijd vooruit is en hij, als vele anderen in dezen tijd, zich maar liever niet al te veel in de waarschijnlijke toekomstige ontwikkeling der levensverhoudingen verdiept. Dit geldt ook waarschijnlijk voor de groote kooplieden en industriëelen in Holland, die ook voor het meerendeel nog de moderne bouwkunst negeeren en hun groote werken opdragen aan beunhazen, koopman-architekten, of hoogstens aan de uitgedroogde volgelingen van een verdorde schoolesthetiek. In Duitschland is dit wel heel anders. De Duitschers, — niet een kleine bent van kunstenaars, maar het heele volk, — gelooven aan komende groote tijden, aan een komende Germaansche kultuur. De Duitschers weten dat zij allen, kunstenaars, kooplieden, industriëelen, geleerden, moeten samenwerken om Duitschland groot te maken en aan de spits te stellen van die komende Germaansche kultuur. Zij weten dat zij kúnnen samenwerken omdat zij allen onderworpen zijn aan gelijke tendenzen. En de Duitsche industriëelen en

handelaars weten dat hun representatieve gebouwen, hun kantoren, hun fabrieken, hun pakhuizen den zuiveren Duitschen geest van dezen tijd zullen demonstreeren wanneer die gemaakt zijn door ernstig willende moderne architekten. In Holland gaat dat langzamer, veel te langzaam. Amsterdam heeft een mooi voorbeeld gegeven met de beurs, de „Algemeene" en de „Nederlanden van 1845" hebben begrepen dat zij nog op andere wijze de beschaving konden dienen dan door hun nuttig bedrijf alleen, de vennootschap „Oud-Bussem" droeg aan de Bazel den bouw op van haar modelboerderij, — en met welk prachtig resultaat! — en zoo zijn er misschien nog enkele gevallen te noemen. Maar eerst in den allerlaatsten tijd begint 't wat grootscher, wat royaler te gaan. Het sterkste voorbeeld daarvan is zeker dat de bekende reedersfirma Wm. H. Müller & Co Berlage vast aan zich bond voor den bouw van hare handels- en particuliere gebouwen. Dit zeker is een gebeurtenis van groot belang. En wij hebben geen reden om te vreezen dat Berlage daardoor voortaan aangewezen zal zijn op den bouw van kantoren en pakhuizen, want een van de eerste bouwwerken welke hij in opdracht van de firma Wm. H. Müller & Co. uitvoerde was een boerderij in Zuidlaren.

Zoo is dan dit boekje geworden een reeks van wijdloopige beschouwingen rond de figuur van Berlage heen en soms zelfs vrij ver daarvan verwijderd. Als „karakterschets" mag 't zeker niet geslaagd heeten. Er staat niet de minste anecdote in, nóch vermeldt het waar Berlage school ging, zelfs niet waar hij geboren werd. Toch durven wij het wel ter perse leggen zooals het is, in de overtuiging dat wij in den geest van Berlage zelf hebben gehandeld door niet hém op den voorgrond te stellen maar de groote en grootsche beweging waarvan hij een zoo sterke pionier is, door nog eens het licht te doen vallen op de groote beteekenis in dezen tijd van de schoone kunst welke hij met al zijn krachten, al zijn gaven en al zijn groote talenten dient.

Toch willen wij, om niet al te onvolledig te zijn, besluiten

met enkele aanteekeningen. Ten eerste dat Berlage een vrij groot aantal geschriften heeft uitgegeven, verschenen bij A. B. Soep, W. L. en J. Brusse, Waltman & Co. en als bijdragen in het maandblad „De Beweging" in welks redactie hij sedert de oprichting was opgenomen. Ongetwijfeld zijn deze geschriften voor velen toelichtingen bij zijn praktisch werk en daardoor middel om dat praktisch werk beter te waardeeren. Overigens bezorgde hij in 1893 met den heer (toen nog niet Prof.) Derkinderen een Vondel-uitgave, waarvoor hij de tooneeldecoraties teekende.

Ten slotte volge hier een lijstje der voornaamste door Berlage ontworpen bouwwerken:

Focke en Meltzer, Kalverstraat Amsterdam (1885), „Algemeene Maatschappij voor levensverzekering en lijfrente", Damrak Amsterdam (1894), „de Nederlanden van 1845", Sophiaplein Amsterdam (1895), „de Nederlanden", Prinsestraat den Haag (1896), Beurs Amsterdam (1897—1904), Villa Henny, Scheveningen (1898), Villa Scott, Bussum (1898), Gebouw A. N. D. B., Fransche laan Amsterdam, Villa Toorop, Katwijk, Proefstation voor Bouwmaterialen, da Costakade, Amsterdam, Teekenschool Eenheid, Amsterdam (allen 1899), Kantoorgebouw „Algemeene" Soerabaya, Villa Parkwijck, van Eeghenstraat, Amsterdam (beiden 1900), Wisselkantoor, Damrak, Amsterdam (1901), Verbouwing „de Nederlanden", den Haag, Gebouw „Algemeene", Leipzig, Villa Roland Holst, Laren, Villa Hesselink, Noordwijk, Eerste verbouwing „Algemeene" Amsterdam, Villa Wygers, Beek, Eerste uitbreidingsplan Amsterdam (allen 1902), Tweede verbouwing „Algemeene" (1903), Huizen aan de Hobbemastraat te Amsterdam (1904), Villa te Wassenaar, Huizen aan de Linnæusstraat (alleen gevels), landhuis H. Polak, Laren (allen 1905), Villa Watergraafsmeer, de „Voorwaarts", Rotterdam (1906), Villa Hingst, Koninginneweg, Amsterdam (1907), Dagteekenschool, Gabriel Metsustraat, Amsterdam, Huizen Sarphatistraat, Amsterdam (alleen gevel), Uitbreidingsplan den Haag (1908), Uitbreiding gebouw „de Nederlanden" den Haag (1909), Villa Salomonson, Baarn, Aanbouw „de

Nederlanden", Amsterdam (1910), „de Nederlanden", Rotterdam, „de Nederlanden", Nijmegen, Plannen arbeiderswoningen Transvaalplein, Amsterdam (1911), Woonhuis, Kanaal, den Haag, „de Nederlanden", Batavia, Arbeiderswoningen Javabuurt, Amsterdam (1912), Arbeiderswoningen Spreeuwenpark (Y) Amsterdam (1913), Kantoorgebouw Londen (Wm. H. Muller & Co), Winkelgebouw Meddens, den Haag, Boerderij „de Schipborg" Zuidlaren (Wm. H. Müller & Co.), Woonhuis Simons, den Haag, Verbouwing villa Roland Holst, Laren, Tweede uitbreidingsplan Amsterdam.

92-B3213

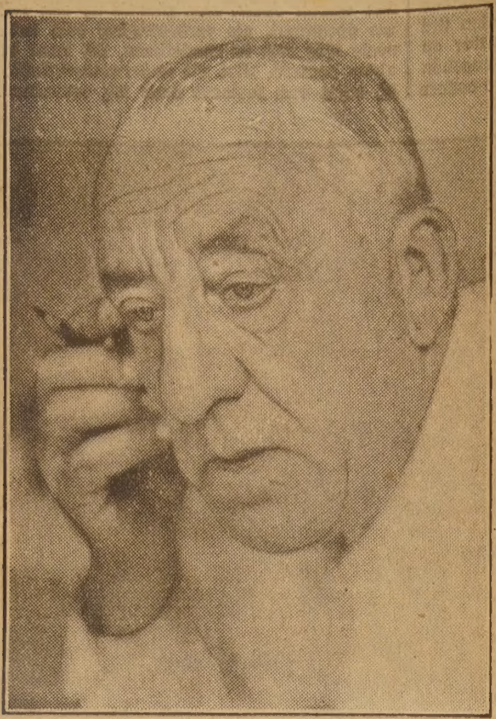
Bouwkunst

Henry van de Velde.

1863 — 3 April — 1933.

Onze correspondent te Brussel schrijft ons:

Indien iemand sedert de laatste jaren van de vorige eeuw zijn onuitwischbaren stempel heeft gedrukt op de architectuur van onzen tijd, dan is het wel Henry van de Velde, 3 April 1863 te Antwerpen geboren. Ik weet niet, of van de Velde in den loop van zijn langdurige uitlandigheid zijn vaderstad ooit heeft vergeten, maar wat niet zal worden betwist, is dat Antwerpen zich tot voor enkele jaren nauwelijks nog iets van dezen, in den vreemde, in Duitschland vooral tot groote vermaardheid gekomen zoon herinnerde. Het zal een der verdienstelijkste daden van dr. C. Huysmans blijven, na den oorlog als minister van kunst en wetenschap, trots het chauvinistisch huilkoor, door een deel van de Brusselsch-Fransche



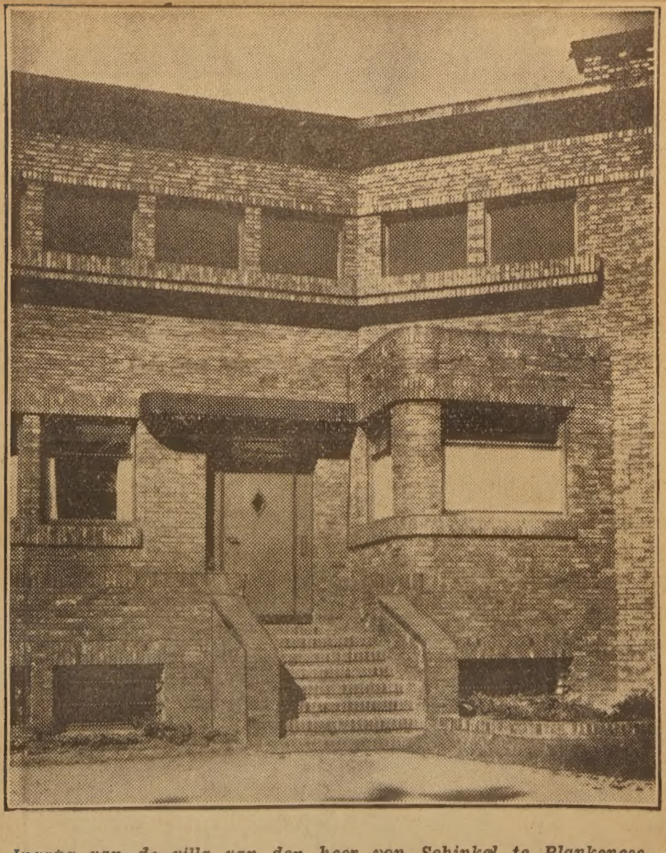
Henry van de Velde, die morgen zeventig jaar wordt.

pers ingezet, Henry van de Velde voor zijn land te hebben teruggewonnen en hem de organisatie en de leiding te hebben toevertrouwd van het nieuwe Hooger Instituut voor Decoratieve Kunst, dat te Brussel in de stemmige, oude abdij van Ter Kameren onder dak werd gebracht. Morgen wordt Henry van de Velde bij gelegenheid van zijn zeventigsten verjaardag in de Scheldestad gevierd en de ironie van het lot heeft gewild, dat hij in een der mooie historische zalen van het raadhuis der Sinjoren ook weer door Huysmans, thans met de burgemeestersjerp getooid, uit naam van het college van B. en W. zal worden toegesproken en als het ware weer tot Antwerpenaar worden geslagen, hij, de op de boorden van de Schelde geboren van de Velde door den van Stockholm tot Madrid, van Londen tot Moskou bekenden Limburger „Kamiel", die al goed op weg blijkt te zijn, om een Sinjoor van het oude ras te worden.

Als meer dan een architect onzer dagen heeft Henry van de Velde in zijn jeugdjaren de bevrediging van den hem kwellenden scheppingsdrang in de schilderkunst gezocht. Hij volgde, drie of vier jaar lang, de lessen van de Academie van Schoone Kunsten te Antwerpen, kwam toen nog een jaar in het atelier van Charles Verlat, die hem tot verdere studie en ontplooiing van eigen talent aanmoedigde, en vertrok in 1884, op 21-jarigen leeftijd, naar Parijs. Charles Duran was er eerst zijn leidsman, maar weldra voelde van de Velde zich sterk genoeg om geheel zelfstandig te gaan werken. Parijs was juist in dien tijd het tooneel van de felle veldslagen, door de impressionisten op het artistieke terrein geleverd. Hij schaarde zich zonder aarzelen onder de nieuwe aesthetische vlag en streed er, met den overmoed en de overtuiging het jonge Vlaamsche bloed eigen, aan de zijde van Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Sisley en anderen.

Twee jaar later keerde hij naar zijn vaderstad terug, richtte er de kunstvereeniging „Als ick kan" op, sloot zich aan bij den Brusselschen Cercle des Vingt, waar hij Félicien Rops, James Ensor en Théo van Rijsselberghe leerde kennen, en kwam geleidelijk tot het neo-impressionisme. Tegelijkertijd begon echter de vlam der schilderkunst, die tot dan toe zijn gemoed had verlicht, te dalen en ging hij, bij het naderen van zijn dertigste jaar, onder den invloed van de Russische literatuur, van Tolstoj en Kropotkin vooral, sociale eischen aan de kunst stellen. Het was in denzelfden tijd, dat ook het schrijvende jonge Vlaanderen ging dwepen met de Russen, dat een wind van opstandigheid en humanitarisme door de opstellen van August Vermeylen en de gedichten van sommige Van-Nu-en-Straks-ers begon te spelen. Van de Velde zocht naar een formule, die hem zou toelaten, het welzijn der menschen en de behoefte aan kunst in één synthese op te heffen. Hij vond ze in de nieuwe opvatting der architectuur.

Zoo werd van de Velde gewonnen voor de toegepaste kunst en vond hij eindelijk zijn weg. Logisch doordenkend, theoretiseerend, zonder de werkelijkheid uit het oog te verliezen, vatte hij zijn gedachten samen in een eerste geschrift: *Prédications d'Art*, dat reeds het geheele programma van zijn latere werking en ontwikkeling



Ingang van de villa van den heer von Schinkel te Blankenese bij Hamburg, een bouwwerk van Henry van de Velde.

bevatte. „De Kunst moet hare vormen vernieuwen, omdat ook de maatschappij van vorm verandert" en „de Kunst gaat recht en instinctmatig naar het nuttige" waren de grondslagen van zijn theorie, die hij verder toelichtte in het tijdschrift Van Nu en Straks en in zijn lessen in de geschiedenis der toegepaste kunst, welke hij aan de door Elysée Reclus te Brussel opgerichte Université Nouvelle met veel toewijding gaf.

De groote gebeurtenis, „l'événement", zooals Maurice Casteels het onlangs nog in een door de Cahiers de Belgique aan Henry van de Velde gewijde en prachtig geïllustreerde studie noemde, was in 1896 de voltooiïng te Ukkel van het eerste huis van H. van de Velde, het zijne. Zijne rationeele beginselen had hij met zorg uitgewerkt. Ook de meubelen, tapijten en lampen moesten naar door hem bezorgde teekeningen worden vervaardigd. Zelfs het behangselpapier en het tafelgerei ontsnapten niet aan de logica van den kunstzinnigen huiseigenaar De Brusselsche burgerij schaterlachte bij het zien van foto's of het lezen van détails betreffende dit „maison de fou", zooals een blad toen niet aarzelde te schrijven. Er werd gespot en gehekeld, maar de spotters en de hekelaars vestigden aldus onbewust de aandacht op deze eerste verwezenlijking, welke het uitgangspunt ging worden van een volledige wedergeboorte der architectuur en der toegepaste kunst in Europa. Een te Parijs wonend kunsthandelaar van Hamburgsche afkomst, S. Bing, getroffen door de stoutmoedigheid der artistieke gedachten van Henry van de Velde, belastte hem met de uitvoering van vier gemeubelde zalen voor een gebouw, „L'Art Nouveau" genaamd, en kwam met de verwezenlijkingen van den Vlaamschen durver in 1897 uit op de tentoonstelling te Dresden, waar „l'art nouveau" voor de pers en voor het Duitsche publiek een openbaring werd, die over de verdere loopbaan van van de Velde besliste.

Vier jaar later, in 1901, werd Henry van de Velde door den groot-hertog van Saksen-Weimar met de oprichting van een Instituut voor Decoratieve Kunst belast, waar hij zich geheel aan zijne kunst kon overgeven en weldra een ontzaglijken invloed begon te oefenen op de moderne aesthetica. Hij zelf bouwde o.m. het Folkwang-museum en het Hohenhof te Hagen, het winkelhuis Habana te Berlijn, het Deutsche Werkbundtheater te Keulen, leverde het plan voor het Théâtre des Champs-Elysées te Parijs en is na den oorlog, na de jaren 1917 en 1918 in Zwitserland te hebben doorgebracht, ook in Nederland (ik hoef hier slechts aan de kantoren van Fijffes te Rotterdam te herinneren) werkzaam geweest. De ineenstorting door den wereldoorlog van het in Duitschland opgerichte werk van dezen genialen kunstenaar — die alleen in zijn eigen vaderland nog niet naar waarde wordt geschat — is het pathetische drama in zijn schoon, eerlijk, van idealen doordrenkt bestaan geweest. Dat hij, trots dien zwaren tegenslag, op zijn leeftijd, het evenwicht niet heeft verloren en met den taaien moed, het Vlaamsche ras eigen, zijn scheppingswerk heeft voortgezet — het „Nieuwhuis" te Tervuren, het heerenhuis van R. Wolfers te Brussel en de dubbele villa van Colman en Saverijs in de badplaats Het Zoute getuigen van zijn onverminderd talent — is op zich zelf al een levenswonder. Van Henry van de Velde mag op dezen heugelijken dag worden gezegd: „Hij is nog maar zeventig jaar" In de rijpheid van zijn frisch gebleven geest ligt nog een groote belofte besloten.

pers ingezet, Henry van de Velde voor zijn land te hebben teruggewonnen en hem de organisatie en de leiding te hebben toevertrouwd van het nieuwe Hooger Instituut voor Decoratieve Kunst, dat te Brussel in de stemmige, oude abdij van Ter Kameren onder dak werd gebracht. Morgen wordt Henry van de Velde bij gelegenheid van zijn zeventigsten verjaardag in de Scheldestad gevierd en de ironie van het lot heeft gewild, dat hij in een der mooie historische zalen van het raadhuis der Sinjoren ook weer door Huysmans, thans met de burgemeestersjerp getooid, uit naam van het college van B. en W. zal worden toegesproken en als het ware weer tot Antwerpenaar worden geslagen, hij, de op de boorden van de Schelde geboren van de Velde door den van Stockholm tot Madrid, van Londen tot Moskou bekenden Limburger „Kamiel", die al goed op weg blijkt te zijn, om een Sinjoor van het oude ras te worden.

Als meer dan een architect onzer dagen heeft Henry van de Velde in zijn jeugdjaren de bevrediging van den hem kwellenden scheppingsdrang in de schilderkunst gezocht. Hij volgde, drie of vier jaar lang, de lessen van de Academie van Schoone Kunsten te Antwerpen, kwam toen nog een jaar in het atelier van Charles Verlat, die hem tot verdere studie en ontplooiing van eigen talent aanmoedigde, en vertrok in 1884, op 21-jarigen leeftijd, naar Parijs. Charles Duran was er eerst zijn leidsman, maar weldra voelde van de Velde zich sterk genoeg om geheel zelfstandig te gaan werken. Parijs was juist in dien tijd het tooneel van de felle veldslagen, door de impressionisten op het artistieke terrein geleverd. Hij schaarde zich zonder aarzelen onder de nieuwe aesthetische vlag en streed er, met den overmoed en de overtuiging het jonge Vlaamsche bloed eigen, aan de zijde van Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Sisley en anderen.

Twee jaar later keerde hij naar zijn vaderstad terug, richtte er de kunstvereeniging „Als ick kan" op, sloot zich aan bij den Brusselschen Cercle des Vingt, waar hij Félicien Rops, James Ensor en Théo van Rijsselberghe leerde kennen, en kwam geleidelijk tot het neo-impressionisme. Tegelijkertijd begon echter de vlam der schilderkunst, die tot dan toe zijn gemoed had verlicht, te dalen en ging hij, bij het naderen van zijn dertigste jaar, onder den invloed van de Russische literatuur, van Tolstoj en Kropotkin vooral, sociale eischen aan de kunst stellen. Het was in denzelfden tijd, dat ook het schrijvende jonge Vlaanderen ging dwepen met de Russen, dat een wind van opstandigheid en humanitarisme door de opstellen van August Vermeylen en de gedichten van sommige Van-Nu-en-Straks-ers begon te spelen. Van de Velde zocht naar een formule, die hem zou toelaten, het welzijn der menschen en de behoefte aan kunst in één synthese op te heffen. Hij vond ze in de nieuwe opvatting der architectuur.

Zoo werd van de Velde gewonnen voor de toegepaste kunst en vond hij eindelijk zijn weg. Logisch doordenkend, theoretiseerend, zonder de werkelijkheid uit het oog te verliezen, vatte hij zijn gedachten samen in een eerste geschrift: Prédications d'Art, dat reeds het geheele programma van zijn latere werking en ontwikkeling

E. B. Browning, door Suze Kuenen.
Alexandre Dumas fils, door Mr. J. Kalff Jr.
Virginie Loveling, d. A. W. Stellwagen.
Humphry Ward, door W. J. Manssen.
Louise M. Alcott, door Mej. W. Kuenen.
Gaston Paris, door G. Busken Huet.
Gerhart Hauptmann, door Mr. Kalff.
George Meredith, door L. Simons.
Francisque Sarcey, d. Mr. J. Kalff Jr.
Puvis de Chavannes, door Mr. J. Kalff Jr.
Georges Rodenbach, door Mr. Kalff.
Olive Schreiner, door C. K. Elout en F. Rompel.
Juliette Adam, door Mr. H. de Jong.
Paul Bourget, door Mr. M. G. L. van Loghem.
Guido Gezelle, d. C. A. B. v. Herwerden.
William Morris, door Etha Fles.
Herman Sudermann, d. Mr. J. Kalff Jr.
Malwida von Meijsenbug, door M. Bruijel de Favauge.
Peter Rosegger, door J. van Loenen Martinet.
Annie Besant, door Chr. J. Schuver.
Emile Zola, door Cyriel Buysse.
Ellen Key, door J. F. D. Mossel.
Emile Verhaeren, door Julius de Boer.
Ferdinand Brunetière, door Mr. H. P. L. Wiessing.
H. J. Schimmel, door Herman Robbers.
George Bernard Shaw, door C. J. A. van Bruggen.
Maurice Maeterlinck, door Dr. H. J. Boeken.
Giouce Carducci, door Dr. H. J. Boeken.
Jonas Lie, door Margaretha Meijboom.
Gabriele d'Annunzio, door Dr. H. J. Boeken.
Bertha von Suttner, door Henri van der Mandere.
François Coppée, door Henri van der Mandere.
Robert Louis Stevenson, d. C. Veth.
Oscar Wilde, door Chr. van Balen Jr.
Carmen Sylva, door H. v. d. Mandere.
Pol de Mont, door André de Ridder en Gust. van Roosbroeck.
Otto Julius Bierbaum, door Chr. van Balen Jr.
Frederic Mistral, door Hein Boeken.
Björnstjerne Björnson, door Marg. Meyboom.
Swinburne, door Geerten Gossaert.
Alfred Capus, door H. v. d. Mandere.
Charles Baudelaire, door André de Ridder en Gust. van Roosbroeck.
Lodewijk van Deyssel, door P. H. Ritter Jr.

Musici

Niels Gade, door Mr. H. Trip.
Massenet, door S. van Milligen.
Peter Benoit, door Pol de Mont.
Robert Franz, door Hugo Nolthenius.
Charles Gounod, door S. v. Milligen.
Camille Saint Saëns, d. S v. Milligen.
Edward Grieg, door P. A. van Westrheene.
Richard Strauss, door Wouter Hutschenruyter.
César A. Franck, door S. van Milligen.
Giuseppe Verdi, door S. v. Milligen.
Richard Hol, door Hugo Nolthenius.
Felix Weingartner, door Wouter Hutschenruyter.

Staatslieden

Koloman von Tisza, door Prof. G. von Antal.
Eugen Richter, door Henriëtte van der Mey.
F. Crispi, door Dr. E. D. Pijzel.
Carnot, door A. L. H. Obreen.
John Morley, door C. B. E. Enklaar.
Cleveland, door Dr. E. D. Pijzel.
Mr. L. W. C. Keuchenius, door Dr. A. Kuyper.
Stepan Stamboeloff, door Chr. Nuijs.
Lord Salisbury, door Dr. E. D. Pijzel.
Oom Paul, door Dr. H. P. N. Muller.
Li Hung Chang, door Chr. Nuijs.
President Faure, door Dr. E. D. Pijzel.
Mc. Kinley, door Mr. A. J. Cohen Stuart.
I. D. Fransen van de Putte, door Mr. B. H. Pekelharing.
Emilio Castelar, door Chr. Nuijs.
A. Millerand, door W. H. Vliegen.
President Steyn, door F. W. Reitz.
Cecil Rhodes, door Chr. Nuijs.
S. J. Witte, door Mr. J. B. Breukelmans.
President Roosevelt, door R. P. J. Tutein Nolthenius.
Booker T. Washington, d. Chr. Nuijs.
Dr. E. J. P. Jorissen, door Frederik Rompel.
Georges Clemenceau, door Henri van der Mandere.
William Howard Taft, door Henri van der Mandere.
Jhr. Mr. A. F. de Savornin Lohman, door Jhr. Mr. D. J. de Geer.
Bernhard von Bülow, door Henri van der Mandere.
Mr. T. M. C. Asser, door Edg. de Melville.
Porfirio Diaz, door H. v. d. Mandere.
Jhr. Mr. Joan Roëll, door Mr. L. J. Plemp van Duiveland.
Mr. S. van Houten, door C. K. Elout.
Frederic von Martens, door Edgar de Melville.
Mr. H. Goeman Borgesius, door H. van der Mandere.
Antonio Maura, door H. v. d.

Vorstelijke Personen

Keizer Wilhelm II, door H der Mey.
Keizer Frans Jozef, door Enklaar.
Dom Pedro II, door Dr. E. va vorssel.
Alexander I van Bulgar Dr. E. D. Pijzel.

(vervolg omzij

J. H. DE BOIS
HAARLEM
KRUISWEG 68
HOLLAND
FINE PRINTS
PICTURES
BOOKS

Ernst II, door F. Smit Kleine.
Philippe van Orleans, d. Chr. Nuijs.
Koningin Victoria, door Chr. Nuijs.
Hertog van Aumale, door Dr. W. J. A. de Witt Huberts.
Carol van Roemenië, d. Chr. Nuijs.
Prinses Mathilde Bonaparte, door Chr. Nuijs.
Prins Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingfürst, door. Chr. Nuijs.
Ferdinand I van Bulgarije, door Mr. G. J. Rive.
Koningin Amelie van Portugal, door H. van der Mandere.
Doctor Oscar II, door F. Smit Kleine.
Leopold II, door H. van der Mandere.
Het Huis Lichtenstein en zijn huidige heerscher, door F. Smit Kleine.
Carmen Sylva, door H. v. d. Mandere.
Vorst Albert van Monaco, door Henri van der Mandere.

Hoogwaardigheidsbekleeders, Journalisten, Industrieelen etc.

Wilhelm Siemens, door Paul A. Huet.
Von Moltke, door J. W. Boellaard.
Dr. H. P. J. Cuypers, door Jhr. Mr. V. de Stuers.
Dr. von Stephan, door J. H. Geerke.
Georges Picquart, door Chr. Nuijs.
H. H. Kitchener, door W. C. Schönstedt.
P. J. Joubert, door J. A. Wormser.
W. T. Stead, door C. Thieme.
J. C. van Marken, door G. J. D. C. Goedhart.
De Generaals Botha, De Wet en de la Rey, door Mr. T. P. Tresling.
Ferdinand Brunetière, door Mr. H. P. L. Wiessing.
Maximiliaan Harden, door Henri van der Mandere.
A. K. P. F. R. van Hasselt, door Nierstrasz.
Carl Lueger, door Mr. G. J. Rive.
Charles Boissevain, door H. S. M. van Wickevoort Crommelin.

Geleerden

T. C. Donders, door Dr. B. J. Stokvis.
Robert Koch, door R. H. Saltet.
Von Helmholtz, door Dr. J. van Rees.
Berthelot, door Dr. Ch. M. v. Deventer.
Max Rooses, door Jef van de Venne.
Prof. J. M. Charcot, door Dr. E. H. M. Thijssen.
Theodor Billroth, door Prof. Dr. A. Freiherr von Eiselsberg.
Prof. R. Fruin, door A. W. Stellwagen.
Robert Bunsen, door Dr. Ch. M. van Deventer.
Louis Pasteur, door Dr. J. E. Enklaar.
Viktor Rydberg, door Ph. Wijsman.
August Kekule, door Dr. Ch. M. van Deventer.
Mc. Kinley, door Mr. A. J. Cohen Stuart.
Hendrik Kern, door Dr. J. Huizinga.
J. H. van 't Hoff, door Dr. Ernst Cohen.
J. D. van der Waals, door Dr. J. J. van Laar.
Hugo de Vries, door Dr. F. A F. C. Went.
Dr. C. Snouck Hurgronje, door Mr. Dr. Th. W. Juynboll.
Max Pettenkofer, door Dr. M. W. Pijnappel.
Cesare Lombroso, d. Prof. C. Winkler.
Prof. Dr. Jhr. B. H. C. K. van der Wyck, door P. H. Ritter.
Elias Metchnikoff, door Dr. J. J. v Loghem.
Niels Finsen, door Dr. C. Bollaan.
Dr. W. H. Bakhuis Roozeboom, door Dr. W. P. Jorissen en Dr. W. E. Ringer.
Giouce Carducci, d. Dr. H. J. Boeken.
Melchior Treub, door F. A. F. C. Went.
Franz van Liszt, door Prof. Mr. J. A. van Hamel.

Wijsgeeren

Friedrich Nietzsche, door Prof. van der Wijck.
Eduard von Hartmann, door Dr A. H. de Hartog.
Rudolf Eucken, door Dr. A. H. de Hartog.

Daar alle bovenstaande nrs. door ons van de Firma H. D. TJEENK WILLINK & ZN. te Haarlem zijn overgenomen, zijn wij in de gelegenheid deze boekjes, die oorspronkelijk f 1.— en f 0.75 gekost hebben, aan de lezers van de nieuwe reeks „Mannen en Vrouwen van Beteekenis" aan te bieden tegen de volgende prijzen:

Per stuk **f 0.40**; 10 nrs. (naar keuze) **f 3.—**; 20 nrs. (naar keuze); **f 5.—**; 50 nrs. **f 10.—** en 100 nrs. **f 15.—**. De voorraad van vele nrs. is nog maar zeer gering. Volledige catalogus der verzameling gratis en franco op aanvrage.

HOLLANDIA-DRUKKERIJ TE BAARN.